

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

BAÚ DE MÁSCARAS

O arquivo da cantora e compositora Maysa

Valentina da Silva Nunes

Florianópolis – SC
2010

Valentina da Silva Nunes

BAÚ DE MÁSCARAS

O arquivo da cantora e compositora Maysa

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo, como requisito para a obtenção do título de “Doutor em Literatura”, área de concentração em Teoria Literária.

Florianópolis - SC
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que tiveram participação direta ou indireta na realização desta pesquisa.

A Capes, pela bolsa emergencial que me foi concedida para enfim concluir este trabalho.

A Maysa, que imprimiu parte de sua vida, abrindo-a aos olhares futuros.

A Jayme Monjardim, pela confiança em me dar acesso ao arquivo de sua mãe.

A Sandra Espilotro, pelo convite que primeiro me fez conhecer esse arquivo.

Aos professores doutores Susana Scramin e Jair Tadeu Fonseca, pelos conselhos e caminhos indicados.

Ao professor doutor Raúl Antelo, por me apontar outros (des)caminhos.

A professora doutora Tânia Regina Oliveira Ramos e ao professor doutor Stélio Furlan, pela atenção durante os respectivos períodos como coordenadores do curso.

Aos demais professores da Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

A Elba Maria Ribeiro, pela presteza e carinho com que sempre me tratou na secretaria do curso.

A professora doutora Sandra Nitrini, da Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade de São Paulo, pela atenção com que me recebeu como aluna especial.

A Universidade de Sorocaba, pela licença de dois anos de minhas atividades como docente para poder concluir este trabalho.

Aos alunos e funcionários da Universidade de Sorocaba, com carinho especial para a amiga e professora Isolda Lichtenthaler.

A Lira Neto, pela confiança em me dar acesso ao material que coletou para sua biografia de Maysa.

A Caio Nehring, pela ajuda inestimável nas primeiras horas deste trabalho; minha gratidão, amizade e carinho. Sem você teria sido tudo mais difícil.

Ao meu pai Hélio da Silva Nunes, *in memoriam*, por ter me proporcionado a formação de base para chegar até aqui.

A minha querida mãe Zuleima Machado da Silva Nunes, pela presença, carinho e compromisso eterno com suas filhas. Meu desejo de que fique boa logo.

A minhas irmãs Valéria, Vânia e Vanessa, e respectivos maridos e filhos, pela paciência e pelo amor em minha vida.

A Juanna Eugenia Roggiero, eterna Coco, pelo carinho de sempre e todas as delícias, *tan ricas*, que me fez provar durante a redação deste trabalho.

Ao amigo que reencontrei em Florianópolis, professor doutor João Nilson Pereira de Alencar.

Aos profissionais do Cepon, o Centro de Pesquisas Oncológicas de Santa Catarina, e aos profissionais do Hospital Celso Ramos, em especial às suas médicas e enfermeiros, pelo carinho com que atendem aos pacientes oncológicos, algo que presenciei todas as vezes em que, durante a redação deste trabalho, acompanhei meu parceiro em tratamento e internação.

Aos amigos com quem convivi mais de perto em Florianópolis, durante o tempo de redação deste trabalho: Elaine Borsatto, Maria Cristina Braga, Lúcia M. de Lanzoni, Luís Lugones (“Locatita”), Félix Adrián Sueldo.

Ao meu amor maior Nicolás Andino Sueldo, luz dos meus olhos, filho do coração.

A Miguel Antonio Sueldo, querido Micky, pela surpresa, alegria, paz, companheirismo. O prazer da redescoberta da vida a dois e do amor: você tão pertinho, que bom!

A professora Maria Lúcia de Barros Camargo, minha orientadora, pelas trocas, pelos alertas, pelo carinho, por acreditar em mim e ter paciência em me colocar nos trilhos.

RESUMO

Esta tese se debruça sobre o arquivo da cantora e compositora Maysa (1936-1977), a artista da música popular brasileira que teve seu nome atrelado ao estilo samba-canção de fossa, fazendo grande sucesso nos anos 1950 e 1960, embora menos na década de 1970, quando rompeu com as exigências da indústria fonográfica e passou a enveredar por outras artes, como as telenovelas, o teatro, a televisão e a pintura. Afastada por mais de 30 anos da mídia nacional, com raras exceções, quase sempre por iniciativa de seu filho, o diretor de TV Jayme Monjardim, os últimos dois anos assistiram a um esforço dele para resgatar a imagem e memória da cantora, autorizando, para isso, consultas a seu arquivo pessoal. Composto sobretudo de textos e fotos, material que se caracteriza pela fragmentação e multiplicidade, tanto em conteúdo quanto em forma, esta tese, a única a digitalizar e assim reproduzir por completo esse arquivo, propõe, ao contrário do que fizeram os livros e as recentes produções de TV, um olhar não-totalizante para o que entende serem peças de uma “desobra”. Para isso, constrói uma leitura em que interpenetra os universos público e privado, recorrendo a um jogo que a própria arquivista utilizou para compor sua *persona* pública, levando para os palcos o que seriam dados de sua vida pessoal e vice-versa, num contínuo jogo de máscaras, antecipando o que hoje se entende por “autoficção”.

ABSTRACT

This thesis is about The Maysa Files (1936-1977), a singer and composer, an artist of Brazilian popular music. Her name has been linked to the “samba-canção de fossa”, a type of blues music style, which was a great success in the 1950’s and 1960’s. In the 1970’s, this music style was less popular, and by that time she had already distanced herself from the requirements of the music industry and started to follow other art styles, such as soap opera, theater, television and painting. Her name has been away from the national media for over 30 years. In rare instances, her name was brought up again in the media through her son’s initiative, the TV director Jayme Monjardim. In the last two years, once again there has been an effort by him, to rescue her image and memory, by allowing consultations into her personal archives. The archives have mainly texts and photos, which are characterized by its fragmentation and multiple items. This thesis is unique by completely reproducing in a document the archive’s content and format. In contrast to recent books and TV productions, this thesis does not have a totalizing view of Maysa’s work, but fragments of a “non-work” (“desobra”). In this paper the author builds a text in which there is an interpose of public and private universes. Interestingly, the same technique was used by Maysa to create her public *persona*, taking to the stage her personal life and vice-versa, in a continuous game of masks, anticipating what today is known as “autofiction”.

RESÚMEN

Esta tesis cae dentro del archivo de la cantora y compositora Maysa (1936-1977), la artista que tiene su nombre asociado al estilo musical “samba-canção de fossa”, haciendo gran suceso en los años 1950 y 1960, decayendo en la década de 1970, cuando rompió con las exigencias de la industria fonográfica y pasó a interesarse por otras artes, como telenovelas, teatro, televisión y pintura. Alejada por más de 30 años de la mídia nacional, con pocas excepciones, casi siempre por iniciativa de su hijo, el director de TV Jayme Monjardim, en estos últimos dos años vimos el esfuerzo dél para rescatar la imágen y la memoria de Maysa, autorizando, para eso, consultar su archivo personal. Compuesto sobretodo de textos y fotos, material caracterizado por la fragmentación y la multiplicidad, tanto en el contenido cuanto en la forma, esta tesis, la única a digitalizar y así a reproducir ese archivo por completo, propone, al contrário de lo que hicieron los livros y las recientes producciones de TV, una visión no totalizante, para lo que se entiende como piezas de una “desobra”. Para eso, construye una lectura en que envuelve los universos público y privado, apelando a un juego que la propia archivista utilizó para componer su *persona* pública, llevando para los palcos su vida personal y viceversa, en un contínuo juego de máscaras, anticipando lo que hoy se entiende por “autoficción”.

SUMÁRIO

PARÁBASE 1 – O entre-lugar é aqui	10
INTRODUÇÃO – Por causa de um nome próprio tão incomum	19
APRESENTAÇÃO – Maysa em contexto	33
CAPÍTULO 1 – O arquivo que vejo, o arquivo que me olha	72
Descrição do material	75
O baú-arquivo	103
Primeiras leis	104
Características do arquivo e do arquivamento	106
O arquivo sob minhas “leis” e “lugar”	108
CAPÍTULO 2 – Maysa não é Maysa	112
Os biografemas	118
As máscaras	119
As citações	121
A autoficção	124
CAPÍTULO 3 – Os monstros saem do baú.	127
“Genealogia espiritual”	158
A vontade de obra	169
De si, para si	191
Isso-é, isso-foi	196
CAPÍTULO 4 – A vida como espetáculo	203
A imprensa como espelho	220
Biografias de papel-jornal	238
A fotobionovela de Maysa	244
CAPÍTULO 5 – Entre a performance e o testemunho	283
Poemas-performance	301
Poesia-testemunho	312
CAPÍTULO 6 – Do corpo e do vestido	320
Maysa-como-Simone	325
Maysa-como-Maria	335
Ausência sempre presente	353
Maysa-como-pintora	364
BIBLIOGRAFIA	375
ANEXOS	385

“Nomear um objeto equivale a suprimir os três quartos
de prazer da poesia, que é feito de adivinhar pouco a
pouco: sugeri-lo, eis o sonho”
Stephane Mallarmé

“Somos homens-narrativas”
Philippe Lejeune

PARÁBASE

O ENTRE-LUGAR É AQUI

- [...]Venho propor-lhe um contrato; vinte polcas durante doze meses; o preço antigo, e uma porcentagem maior na venda. Depois, acabado o ano, podemos renovar.

Pestana assentiu com um gesto. Poucas lições tinha, vendera a casa para saldar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz escasso. Aceitou o contrato. [...]

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma.

“Um homem célebre”. *Várias histórias*.
Machado de Assis

De repente descobri-me uma espécie de Pestana¹. Aconteceu ao longo do caminho das leituras, experiências e elucubrações do presente trabalho acadêmico, quando me surpreendi, com a sobrevivência em mim, impressa de maneira atemporal, do personagem do conto de Machado de Assis, escrito no final do século XIX, cuja permanência eu já vislumbrara no conteúdo do arquivo que compõe o *corpus* desta leitura, de autoria de Maysa.

Cantora e compositora popular que fez muito sucesso no final da década de 1950 e início dos anos 1960, eleita várias vezes pela mídia a melhor artista do ano e a que mais vendeu discos no período, Maysa se tornou conhecida por seu estilo intimista de cantar e de se apresentar, inicialmente com um repertório quase todo de sambas-

¹ Trata-se do personagem do conto “Um homem célebre”, da citação utilizada como epígrafe, cujo enredo fala de um compositor de polcas de sucesso que, no fundo, gostaria de se inscrever nos altos patamares da cultura erudita, compondo obras “eternas”. O mesmo conto dará origem ao ensaio “Machado maxixe: o caso Pestana”, de José Miguel Wisnik, a ser melhor explicado mais adiante, em que ele faz uma paralelo entre o comportamento de Pestana e o de vários artistas do cenário cultural brasileiro. WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: PubliFolha, 2008.

canções² de fossa, embora logo enveredasse também pelas músicas da bossa nova, por mais contraditórios que na época tenham sido os dois gêneros musicais³.

À semelhança do festejado e fictício autor de polcas da moda, ele que no fundo desejava “compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”⁴, ou, em outras palavras, à semelhança do consagrado artista popular que refuta sua arte efêmera e hodierna, embora de sucesso, em nome da arte erudita, eterna e elevada, uma tradição que ainda hoje permanece viva nos estudos culturais brasileiros⁵, Maysa, como eu diante de seu arquivo, reservadas as proporções, também mostrou-se oscilando entre os dois mundos.

² Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, o samba-canção é definido como “samba cuja ênfase musical recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo, que se torna mais contido. Modalidade surgida na década de 1920 e firmada na década seguinte. Cultivada inicialmente apenas por músicos do teatro de revista do Rio de Janeiro, RJ, teria passado a interessar aos compositores em geral a partir do sucesso da composição “Iaiá ou Ai, ioô” (Henrique Vogeler, Marques Porto e letra de Peixoto), lançada no teatro e em disco pela cantora Araci Cortes, respectivamente em fins de 1928 e início de 1929. Por serem discos com sambas-canções lançados sempre fora do período carnavalesco (época reservada às músicas de ritmo vivo), estes seriam também genericamente conhecidos como sambas de meio de ano”. Sem definir o samba-canção de fossa, estilo que consagrou Maysa, a enciclopédia apresenta, porém, definição para “sambolero”, que caracteriza como “samba-canção de ritmo abolerado, representativo da música popular comercial da década de 1950, submetida ao impacto do primeiro gênero de música de massa imposta pelas grandes fábricas de discos internacionais, o bolero”. MARCONDES, Marcos Antonio (editor). *Enciclopédia da música brasileira – A diversidade musical do Brasil e mais de 3.500 verbetes de A a Z*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Art Editora/PubliFolha, 1998. pp. 704-705.

³ As características de cada um e as controvérsias entre os dois gêneros, fossa e bossa nova, serão aprofundadas nos capítulos que se seguem, com referência a vários autores pesquisados, inclusive destacando-se os pontos de vistas que veem no primeiro a abertura de caminho para o surgimento do segundo, embora, em linhas gerais, a diferença entre eles esteja, respectivamente, na ausência e na elaboração de um projeto estético nacional, traduzida na maneira como as músicas em questão eram compostas e interpretadas: enquanto a fossa se caracterizava por apresentar músicas orquestradas, ainda sob influência do bolero estrangeiro, com letras depressivas e melodramáticas exigindo certa impositação da voz para cantá-las; a bossa nova buscava traduzir particularidades da identidade brasileira a partir de uma expressão própria, encontrada na simplicidade, mesmo que disfarçada em harmonias e melodias elaboradas, para isso recorrendo a poucos instrumentos e primando pela voz em tom falado, marcada pela oralidade e com letras cujos temas, de cunho mais positivo, falavam das emoções cotidianas, em especial sobre o dia a dia do carioca e da vida à beira-mar.

⁴ ASSIS, Machado de. “Um homem célebre”. *Várias histórias*. Disponível em www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1964 >. Acesso em 10 de dezembro de 2008.

⁵ O professor e crítico José Miguel Wisnik, em palestra apresentada na Universidade Federal de Santa Catarina, em novembro de 2008, ao comentar as ideias de seu ensaio, agora em livro, *Machado Maxixe: o caso Pestana* (São Paulo: PubliFolha, 2008), comparando os contos “O machete” e “O homem célebre”, em que Machado de Assis identifica “a fratura, operante no meio cultural brasileiro, entre o repertório da música erudita que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes, e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria. Esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita (“Entre a arte e o passatempo”, nos termos do conto), que a música exhibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil [...]”, chama a atenção para o fato de essa mesma fratura antevista por Machado continuar pelo cenário artístico brasileiro século XX adentro, com exemplos como

Artista de origem social privilegiada que ingressou muito jovem e a contragosto da família no cenário da música popular, desde sempre ela teve a vida marcada por ambivalências generalizadas, algo que acabaria repercutindo em sua arte, escritos e comportamento. Para começar, cito seu livre trânsito entre a elite e a boemia, mas também sua surpreendente familiaridade com a música popular⁶, embora, como membro da elite econômica e social do país, esperassem-se dela mais referências clássicas, o que certamente ela também tinha. Incluo aí também a capacidade de Maysa de interpenetrar os universos público e privado em uma autoperformance contínua, e, ainda, o fato de ela recorrentemente ter se utilizado da escrita, em especial dos relatos do “eu” preservados em seu arquivo, sem no entanto ter composto uma autobiografia no sentido tradicional do gênero e de maneira a se validar pelos meios que regulam a produção do saber.

Outras marcas de sua ambivalência estariam ainda em seu repertório musical, como já observado, por Maysa ter reunido estilos musicais historicamente antagônicos, como a música de fossa e a bossa nova, principalmente quando essas contradições eram então bastante vivas e conceituais⁷. E mais: Maysa também congregaria à sua arte “efêmera” manifestações artísticas mais elevadas, como o teatro, a pintura e o poema, este última “sua secreta ambição literária”, como a chamei, revelação essa que só não

o de Vinicius de Moraes, consagrado poeta, que passou a atuar na MPB, ou, o de Chico Buarque de Holanda, que fez o caminho inverso, de consagrado compositor da MPB enveredando-se pela cultura letrada. Cf. WISNIK, José Miguel. Op. cit. p. 15.

⁶ Desde muito jovem, a despeito de sua origem social, Maysa conviveu de perto com muitos artistas da música popular, como Silvio Caldas e Elizete Cardoso, entre outros, pessoas que frequentavam sua casa quase que diariamente, a convite do pai dela, Alcebíades Guaraná Monjardim, anfitrião famoso por sua boemia. O tema voltará a ser abordado mais adiante.

⁷ Sobre essa oposição, embora Maysa em relação a ela estivesse, na verdade, no entre-lugar, como será discutido mais adiante, Santuza Cambraia Naves observa o seguinte: “Os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao *excesso*, nas suas mais diferentes manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas. Um dos aspectos dessa tradição consistia nos arranjos aparatosos de violinos e metais, que passaram, desde os anos 30, a substituir os regionais, conjuntos pobres em termos de instrumentação e que apenas serviam de base para o orientar o intérprete. [...] Também fazia parte dessa estética excessiva a performance dos cantores e a interpretação, em termos tanto vocais quanto instrumentais. Os cantores, principalmente nos anos 40 e 50, obedeciam ao estilo operístico, soltando a voz ao máximo e exibindo-a com floreios os mais variados. Com relação à apresentação, era comum o cantor construir uma *persona* exuberante, recorrendo a trajes reluzentes e a uma postura teatral. [...] O fato é que os músicos bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abramileirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos. [...] A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo. Também a voz segue esse parâmetro intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência”. NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2 ed., 2001. pp. 10-13.

deixa de ser completamente inédita porque eu mesma, para além deste trabalho acadêmico, também andei compondo “minhas polcas”.

Minha “arte hodierna”, por meu turno, não faz parte, porém, do mundo da música, mas ao universo editorial: neste caso, para efeito de comparação, corresponde ao livro comemorativo que organizei e editei, intitulado *Maysa*, uma “fotobiografia poética”, como eu mesma o defini em seus textos de apresentação. Trata-se de uma obra de cunho comercial, supervisionada em parte pelo filho único da cantora, o diretor de TV e cinema Jayme Monjardim – quem há muito planejava uma homenagem póstuma dessa natureza para a mãe – e que começou a ser delineada em 2006, tendo sido elaborada por mim simultaneamente à presente pesquisa acadêmica. Logo, livro e tese foram originados a partir dos mesmos arquivos pessoais de Maysa.

E foi assim que, à exemplo de *Maysa* e de *Pestana*, passei também eu a oscilar entre os âmbitos acadêmico e popular, com um olho na erudição, a fim de ler criticamente o arquivo em questão; e com outro nas exigências do mercado mas também nas intenções de monumentalização da cantora por parte de seus descendentes, os guardiões de sua memória.

Lançar dois olhares paradoxais sobre um mesmo material implicaram, é certo, demandas diferentes, como, por exemplo, no caso do livro, guiar-me por um direcionamento mais estético e “sacralizante”, já que, embora eu tenha tido certa liberdade para organizar a obra, havia imposições a serem seguidas, como a de inserir fotos e poemas previamente escolhidos por Monjardim, sendo que, entre esses últimos, alguns foram enviados por ele para “correção”, ou seja, para melhorar sua “poeticidade” e revisar erros gramaticais e ortográficos que Maysa cometia com certa recorrência⁸. Por outro lado, no caso da presente tese, vários fatores acabariam perpassando minha leitura, a começar por minha ambígua relação com o arquivo de Maysa, mas também pela maneira como acompanhei a utilização que fizeram e fazem dele seus guardiões-proprietários, pessoas que, em última análise, capitalizam a memória da cantora⁹, ainda

⁸ No Dvd em anexo, selecionei algumas dessas “correções”.

⁹ Embora Maysa, em vida, tenha sido grande destaque da mídia, ela permaneceu relativamente ausente das produções da indústria cultural dos últimos 30 anos, com exceção de iniciativas isoladas (documentários e programas póstumos de TV), a maioria comandadas por seu filho, o diretor Jayme Monjardim. Nos últimos dois anos, porém, com colaboração do próprio Monjardim, que disponibilizou o arquivo da mãe para consultas e produções, por ordem de aparições mais recentes no mercado, surgiram as seguintes obras: a minissérie de TV *Maysa – Quando fala o coração*, de Manoel Carlos, dirigida por

que movidas pelo desejo de resgatar a artista e a música de fossa do esquecimento a que foram relegadas pela mídia a partir da década de 1980.

Nesse sentido, é importante destacar que homenagear a mãe com um livro, considerando aí toda a simbologia de erudição do objeto livro, em especial um que trouxesse os poemas que Maysa escreveu, a grande maioria deles inéditos, sempre foi um antigo desejo de Monjardim, alardeado não apenas em entrevistas, mas visível sobretudo em material contido no arquivo em questão, assim como em pesquisas que empreendi a partir de pistas ali encontradas. Neste último caso, refiro-me à iniciativa dele de, em junho de 1978, ter escrito a Carlos Drummond de Andrade solicitando a possibilidade de o poeta “prefaciar” o livro de poemas de Maysa que ele pretendia lançar. Conforme transcrição dessa carta, que encontrei arquivada na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde está o arquivo de Drummond, lê-se o seguinte:

[página 1]

São Paulo, 09 de Junho de 1978

Prezado Carlos Drummond de Andrade.
Sou Jayme Monjardim Matarazzo, o filho de Maysa Matarazzo. Talvez o senhor já tenha tomado conhecimento por jornais ou revistas, do meu projeto de publicar um livro com poesias inéditas de minha mãe. Em entrevistas a algumas pessoas, tomei a liberdade de falar em seu nome; explico melhor: pensei em pedir a quatro personalidades brasileiras entre as que minha mãe admirava, que escrevessem algumas palavras sobre sua obra poética, uma espécie de depoimento que funcionasse como prefácio para o livro. Jorge Amado mandou-me um texto muito bonito bem como Paulo

Monjardim, exibida entre 5 e 19 de janeiro de 2009, pela Rede Globo. Lembrando que, quatro meses depois, em maio de 2009, tornou-se disponível em Dvd. Também o livro *Maysa* já mencionado (em anexo), lançado pela Editora Globo em dezembro de 2008, do qual participei como organizadora, editora e redatora. E ainda a biografia *Maysa, só numa multidão de amores*, do jornalista Lira Neto, também lançada pela Editora Globo, no primeiro semestre de 2007, obra de referência deste trabalho. E cito ainda o livro *Meu mundo caiu – a bossa e a fossa de Maysa*, do jornalista Eduardo Logullo, lançado também em 2007, pela Editora Novo Século, embora o acesso do autor ao arquivo em questão tenha se limitado a poucas fotos. Definido pelo próprio Logullo como uma “jornada interpretativa”, porque ali a trajetória de Maysa “é tratada não como uma biografia de acabamento acadêmico, com linearidade e isenção autoral”, é por conta dessa falta de rigor das pesquisas que eu pouco o utilizei aqui como referência. Devo mencionar ainda, dentro desses esforços, o relançamento de vários de seus antigos discos, agora no formato de Cds. Depois da exibição da minissérie de TV houve ainda uma proliferação de menções a Maysa na internet.

Bonfim, poeta paulista que conhecia
 bastante mamãe; outro nome pensado
 foi o da escritora Lygia Fagundes Telles...
 Gostaria que o senhor lesse as poesias que
 lhe passo, agora, as mãos, suas palavras
 me farão muito feliz, porque sempre
 soube da admiração de minha mãe
 por toda sua obra.
 Pedi ao João Batista Fernandes, que é
 como se fosse meu tio (da MPM Propaganda),
 que lhe entregasse para sua apreciação

[verso]

os poemas.

Um forte abraço do

Jayme M. Matarazzo [assinatura]

A eventual resposta de Drummond, se houve, não foi porém incluída no arquivo de Maysa, de onde, por outro lado, consta o texto-prefácio de Jorge Amado citado na carta. Mas, uma vez que o livro de poemas nunca foi publicado, o mesmo texto, embora editado¹⁰, acabou sendo designado para prefaciar outro livro, desta vez, uma biografia que Monjardim encomendou, cujas cópias hemerográficas, sem autoria e data, mas com a rubrica dele atestando ciência da leitura, estão no arquivo da cantora. Trata-se de uma narrativa em ordem cronológica, escrita em terceira pessoa, sem revelar pesquisas que não sejam no próprio material preservado por Maysa, intercalada, portanto, a trechos de seus diários, poemas e outros textos, contendo 23 páginas datilografadas em espaço simples de folha tamanho ofício, mas que também nunca foi publicada¹¹.

Esses esforços de expor em livro os poemas da cantora são citados aqui para dar ideia da expectativa depositada sobre o livro *Maysa*, o qual, pela primeira vez, traria a público os referidos versos, como também reproduções dos quadros que ela pintou, além de textos e fotos inéditas preservados em seu arquivo. Quanto à tese, é importante observar, nenhuma expectativa nem nenhum comentário me foram demonstrados desde então. Por outro lado, ainda em relação ao livro comercial, mesmo depois de ter sido tão desejada, a obra teve sua produção suspensa por quase dois anos, a partir de 2006,

¹⁰ Cópia do texto tal qual escrito por Jorge Amado, assim como a versão editada para o prefácio do livro, estão reproduzidas no Dvd em anexo.

¹¹ Cópia dessa biografia está reproduzida no Dvd em anexo. Sua autoria não me foi esclarecida por Jayme Monjardim, quando o indaguei a respeito.

esperando em vão por patrocínio. Seu lançamento só ocorreria em dezembro de 2008, a exatos 32 anos da morte da cantora, com os custos da publicação assumidos pela Editora Globo, que a lançou semanas antes da estreia em cadeia nacional da minissérie de TV *Maysa, quando fala o coração*, exibida em nove capítulos pela Rede Globo.

Coadunados, os dois lançamentos, assim como as demais obras citadas anteriormente como casos de capitalização das memórias da cantora, todas produzidas mediante acessos ao arquivo dela, acabaram por expor uma articulada estratégia para a sacralização da cantora, embora eu também veja aí a intenção de se fundar um presente em relação a um passado, de se buscar a monumentalização de subjetividades justamente quando a experiência incomunicável esteve sendo contestada pelos gêneros testemunhais¹², não deixando, também, de revelar traços característicos da contemporaneidade, relativos à produção de pós-memória¹³.

¹² Refiro-me aqui às observações da crítica argentina Beatriz Sarlo, quando analisa a predominância do discurso subjetivo no cenário artístico, literário e jornalístico das últimas décadas, principalmente depois que expoentes da crítica literária e filosófica mundial terem, anos antes, anunciado a “morte do autor” (Roland Barthes e Michel Foucault), assim como outros teorizado sobre a incomunicabilidade da experiência entendida como sabedoria e autoridade, principalmente quando se trata de um testemunho (Walter Benjamin e Giorgio Agamben). Diz Sarlo: “A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isso acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da ‘cura’ identitária por meio da memória social e pessoal. O tom do subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. Os direitos da primeira pessoa se apresentam, de um lado, como direitos reprimidos que devem se liberar; de outro, como instrumentos da verdade.[...] O sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, construir seu sentido e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito. A memória e os relatos de memória seriam uma ‘cura’ da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à simples introspecção. Não há verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis.” SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. pp.38-39.

¹³ Ainda analisando os discursos subjetivos e da memória no cenário contemporâneo, embora Sarlo tenha se centrado para isso na memória silenciada dos presos políticos da Argentina e de outros países da América Latina, ela observa aí uma irrupção de memórias “de segunda geração”, que são aquelas relatadas pelos descendentes de quem foi vítima do silêncio e outras condições impostas pelos regimes ditatoriais da época. Embora o contexto aqui seja distinto, ou seja, mais cultural do que político, acho pertinente a analogia porque é de pós-memória que também se trata aqui, principalmente quando Jayme Monjardim torna públicas as memórias da mãe, mas sob seu ponto de vista, porque é do ponto de vista do filho que se desenrola a minissérie de tv que ele dirigiu. Segundo Sarlo, a pós-memória “se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória será a “memória” dos filhos sobre a memória dos pais). [...] Essa é a memória de segunda geração, lembrança pública ou familiar de fatos auspiciosos ou trágicos. O prefixo *pós* indicaria o habitual: é o que vem depois da memória daqueles que viveram os fatos e que, ao estabelecer com ela essa relação de posterioridade, também tem conflitos e contradições característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade”. Idem. *Ibidem*. pp. 91-92.

Esse tipo de observação e percepção críticas, na verdade, têm mais a ver com minha postura acadêmica do que com minha atuação como produtora de bens comerciais simbólicos. Mas o fato é que, diante do arquivo de Maysa, dividida entre dois olhares, não pude deixar de fazer minha própria autocrítica. Pensando em ambos os trabalhos, portanto, embora mais especificamente no acadêmico, ao traçar uma analogia com a atividade do arquivista e do conservador institucional, já que passei a dispor de cópias digitalizadas de todo o material contido no arquivo de Maysa, mantive-me alerta quanto a eu também estar desempenhando o papel de “guardiã patrimonial”, na medida em que passaria a desenvolver um estudo cultural¹⁴ e promover a preservação de “certos objetos da degradação inerente ao circuito econômico, para eles assim testemunharem uma identidade (que outrora foi de *culto* e hoje tornou-se apenas *cultural*), a identidade da nação a que pertencem, [agindo assim de maneira] a ter o poder de distinguir as imagens às quais os cidadãos atribuem valor comunitário”.¹⁵

Independentemente do resultado desta minha “atribuição de valor comunitário”, é preciso dizer que o caminho até aqui implicou alguns percalços. E tudo porque o acesso integral aos arquivos de Maysa – ao contrário do acesso parcial e dirigido permitido para a confecção do livro encomendado – me obrigou a obter uma difícil autorização de Monjardim para esse olhar mais amplo e sob outros interesses, digamos mais críticos, universo com o qual ele pareceu demonstrar certa desconfiança, o que acabaria exigindo um ano de conversas, incluindo visitas minhas à residência dele, no Rio de Janeiro, e outras à casa de sua ex-esposa Fernanda Lauer e de seus filhos, em São Paulo, onde justamente o arquivo de Maysa esteve preservado desde sua morte, em um grande baú de plástico preto.

¹⁴ Emprego o termo em questão pensando no estudo sobre a ascensão da cultura, em detrimento do conceito de arte, que pode ser lido em SANTIAGO, Silvano. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte)”. In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia de. (orgs.) Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998. pp.11-23. Em relação ao mesmo tema, Diana Irene Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*, afirma que o conceito de “estudos culturais” surgiu como resposta ao conceito aristocrático e hierarquizante de cultura, acompanhando as transformações da antropologia pós-moderna, no que chama de “antropologização”, quando o estudo cultural deixa de ser um “monopólio” da antropologia e passa a ser praticado por outras disciplinas, inclusive a literária. KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

¹⁵ CLAIR, Jean. “De la modernité conçue comme une religion”. In: *Paradoxe sur le conservateur*. Apud Raúl Antelo “Arquivo: morte e linguagem”, palestra apresentada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2005. Disponível em www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Texto%20Raul%20Antelo.doc. Acessado em 3 de dezembro de 2009.

Foi lá, no endereço de São Paulo, portanto, onde encontrei o *arkheion*, ou a residência desses guardiões do arquivo de Maysa, a quem chamei de *arcontes* contemporâneos¹⁶. E tão logo a autorização para a consulta integral do material e para sua reprodução digital me foi concedida, a fim especificamente de desenvolver este trabalho acadêmico, pude enfim colocá-lo em movimento, providenciando seu transporte para minha casa, dando início, assim, ao primeiro passo para deslocá-lo do domínio de seus *arcontes* e do tipo de preservação que lhe atribuíram, visando dar ao arquivo nova domiciliação, novo lugar e nova lei.

A presente tese é o resultado desse deslocamento. Quanto à “minha polca”, o livro *Maysa*, embora tenha sido composto simultaneamente à leitura acadêmica que se segue, o olhar crítico que brevemente depositei sobre ele é aqui apenas assunto dos anexos.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: *Pingos de sol*. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, - ou por alusão a algum sucesso do dia, - ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: *A lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas não fazem festa*.

- Mas que quer dizer *Candongas não fazem festa*? perguntou o autor.

- Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.¹⁷

¹⁶ Segundo Jacques Derrida, “o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. [...] De certa maneira, o vocábulo remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido *físico, histórico ou ontológico*; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando. Como o *archivum* ou o *archium* latino (palavra que empregamos no singular, como era o caso inicialmente do francês “archive”, que outrora era usado no singular e no masculino: “un archive”), o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também os direitos e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei* eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. [...] Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto.” DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. pp.12-13.

¹⁷ Cf. ASSIS, Machado de. Op. cit.

INTRODUÇÃO

POR CAUSA DE UM NOME PRÓPRIO TÃO INCOMUM

– *Meu nome é Maysa Figueira Monjardim. Houve uma época em que ele foi Maysa Matarazzo, para alguns. Pra mim sempre foi Maysa, só.*

Maysa
Em sua última entrevista¹⁸

Para quem pouco escreveu sobre si mesma de maneira articulada e contínua, de forma a ordenar, valorizar e hierarquizar lembranças e assim compor uma narrativa retrospectiva da própria vida e carreira, não é por acaso que a epígrafe acima serve de abertura para o presente olhar acadêmico.

Extraída do início da entrevista concedida a uma rádio, em 10 de dezembro de 1976, 40 dias antes de a entrevistada falecer em acidente de carro, trata-se de um longo e último depoimento, de quase duas horas de duração, marcado não só pelas particularidades da oralidade, da dialogicidade, da encenação e autorreferencialidade desse gênero jornalístico¹⁹, mas também pela transmissibilidade da experiência de quem vivia então uma “morte simbólica”²⁰, por já não brilhar mais como protagonista do cenário musical em que inscreveu seu nome como artista popular.

¹⁸ Transcrição de trecho inicial da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo. Será grifado em itálico e com travessão, por se tratar de um depoimento oral, a fim de se diferenciar dos demais textos escritos da arquivista a serem citados.

¹⁹ Destaco também o fato de se tratar de um discurso que contém implícito o destinatário e ser público por excelência, dialógico, movido tanto por interesses mercadológicos e historiográficos quanto pelo anseio de visibilidade, de espetacularização e a dinâmica de encenação entre entrevistador e entrevistada, em que ambos formulam perguntas e respostas, cientes do impacto que terão no outro e em si como alteridade.

²⁰ Recorro, para essa ideia, ao que diz Walter Benjamin sobre a relação entre a morte, a autoridade e a narração: “É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”. BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d. 197-206.

A entrevistada em questão, como se lê, é Maysa, a cantora cujo arquivo pessoal compõe o *corpus* desta análise, embora, seja importante observar, de onde não consta este último depoimento. O entrevistador, por sua vez, é o jornalista Aramis Millarch²¹, da Rádio Ouro Verde, de Curitiba, também crítico musical do jornal *O Estado do Paraná*, um especialista no assunto, consciente, portanto, do peso artístico da cantora Maysa, por mais afastada que ela então estivesse da cena musical. Não há de se esquecer que, entre outros feitos significativos, Maysa tinha sido a primeira artista a divulgar a bossa nova no exterior²². Aos 40 anos de idade à época da gravação, é verdade que havia muito tempo que ela não estava mais sob as atenções dos holofotes, como acontecera em seu início de carreira, fase em que os críticos elegeram-na a artista-revelação, quando ela diariamente estampava os jornais e alcançava cifras milionárias em vendas de discos.

Tendo se afastado dos palcos em períodos alternados ao longo da carreira, mais decididamente nos últimos anos de vida, inclusive para incursionar por outras artes e experiências midiáticas – como apresentadora de TV, atriz de telenovela e de teatro, por exemplo –, ainda assim “Maysa” era, na ocasião da entrevista, um nome próprio bastante incomum, pois indicava menos a denominação da pessoa física e mais a da

²¹ Aramis Millarch, paranaense, jornalista e crítico de música e cinema, autor, entre outras, da coluna “Tablóide”, publicada e reproduzida ao longo de três décadas em mais de 19 jornais brasileiros, deixou um acervo de mais de 50 mil artigos escritos entre 1957 e 1992, incluindo mais de cinco mil entrevistas sonoras com personalidades, sobretudo da música. Esse material está agora reunido e digitalizado em um projeto intitulado “Tablóide Digital”, que tem o apoio da Petrobras e está acessível no site <http://www.millarch.org/>. Ali sobre o jornalista, o texto de apresentação diz o seguinte: “Aramis Millarch (12/07/1943 – 13/07/1992) foi um dos mais importantes jornalistas e críticos de música e cinema, reconhecido nacionalmente pelo significativo trabalho que desenvolveu durante seus 32 anos de profissão. Foi um dos poucos paranaenses que recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo e participou dos principais festivais, concursos ou prêmios de âmbito nacional onde a arte ou a cultura era objeto de discussão. Foi também um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira. Como consequência dessa dedicação, deixou dois grandes legados: um dos maiores acervos de música e cinema em nosso país, e o relato na imprensa, durante mais de três décadas, do que de importante aconteceu no âmbito da cultura e da memória no Brasil e no exterior. O acervo deixado por Aramis Millarch (mais de 30.000 discos, entre outros itens) se posiciona entre as maiores fontes de informação sobre música e cinema do país.” Disponível em <<http://www.millarch.org/quem-foi-aramis-millarch>> Acessado em 24 de dezembro de 2009.

²² Maysa era então uma artista reconhecida pela historiografia da música popular brasileira. Ricardo Cravo Albin, por exemplo, em seu dicionário eletrônico *Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, no verbete “Maysa”, escreve: “Em 1961, [Maysa] lançou o LP ‘O Barquinho’, pela Columbia. O disco tornou-se um marco da bossa nova, tendo o acompanhamento de músicos que mais tarde seriam o embrião do famoso Tamba Trio (Luís Eça, Hélcio Milito e Bebeto Castilho), além de Roberto Menescal. [...] Com o sucesso do disco, excursionou pelo Brasil em longa turnê, chegando a apresentar-se na Argentina e no Uruguai. Tornou-se a primeira divulgadora internacional da bossa nova, chegando a se apresentar na França (Olympia), nos Estados Unidos (Blue Angel) e em Portugal (Cassino Estoril). Disponível em

<www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Maysa&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>. Acessado em 18 de setembro de 2009.

personalidade pública. Disso sabia muito bem o radialista Millarch, quem, em vez de conduzir a entrevista pela ordem das novidades, como requer a prática jornalística, interveio poucas vezes, deixando-a compor, pela narrativa oral, o relato cronológico de suas memórias. É assim que ela inicia a apresentação em questão, reafirmando seu nome próprio e, por extensão, constituindo-se como sujeito²³, embora, já de início e apesar de negá-lo, tenha dado indícios da pluralidade que eu encontraria latente, ao longo deste trabalho, a cada vez que a lesse e ouvisse pronunciar o pronome “eu”, o “ego que *diz ego*”.

E enfatizo aqui o verbo “lesse”, em seu sentido literal, porque, embora Maysa tenha pertencido como artista e figura pública ao mundo da indústria fonográfica, ao universo do som e da imagem, à oralidade e visibilidade midiática – aliás, muito mais do que ao mundo da escrita –, é em seu arquivo pessoal, teoricamente privado e repleto de textos, o lugar onde eu a encontrei constituindo-se como esse sujeito plural e multifacetado, um sujeito que para isso recorreu à palavra escrita, escrevendo e arquivando todo tipo de relato, anotação e narrativa, com exceção, como já observado, da própria autobiografia. Isto é, Maysa não a escreveu se considerarmos nessa afirmação uma definição mais tradicional do gênero, fundada sobre certezas como “a concepção positiva de um ‘eu’ consciente de si, a configuração da experiência de vida como uma unidade coesa e a confiança inabalável da língua como veículo de representação”²⁴. O mais perto disso, quando o faz, é sempre por meio de entrevistas orais, recorrendo, portanto, ao discurso jornalístico, em que um outro escreve por ela.

²³ Cito Émile Benveniste, quando afirma que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’. A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa ‘subjetividade’, que a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que *diz ego*. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo *status* linguístico da ‘pessoa’.” BENVENISTE, Émile. “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria Glória Novak, Luiza Néri. São Paulo: Editoria Nacional, Edusp, 1976. p. 286.

²⁴ Essas certezas, que acabariam desconstruídas ao longo do século XX e no século XXI, principalmente com o conceito de autoficção, aliás, tema a ser focado mais a frente, estiveram associadas à ideia que se traçou para o gênero a partir dos séculos XVIII e XIX, em sua concepção moderna e sob égide do iluminismo e do positivismo (mas também em sintonia com a ascensão do individualismo burguês e do romance) e que por muitos anos serviu de suporte para o discurso historiográfico como fonte de dados sobre a vida dos autores e de seu tempo, na medida em que pressupunha o critério de verdade para a descrição teleológica das trajetórias de vida. Conforme observam Helmut Galle e Ana Cecília Olmos: “Em linhas gerais, é possível afirmar que o gênero autobiográfico teve origem, após inícios menos

Mas por que ela deveria ter escrito esse tipo de autobiografia?

Uma das razões para se esperar esse tipo de narrativa de si está no peso artístico do nome “Maysa”, porque, ao considerá-lo como tal, tudo aquilo que leva sua assinatura – de bilhetes a depoimentos, passando por letras de sambas-canções a diários –, tudo imediatamente adquire nova função, ou seja, a função classificatória derivada de seu nome de cantora e compositora de 30 sambas-canções e outros gêneros de canções²⁵, dotada de forte apelo e penetração midiática, inserida na historiografia da música popular, condição essa que passa a afetar o modo de ser de seu discurso, recebido sempre com certa expectativa e status, segundo o “modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade”²⁶. É o que acontece

determinados na Antiguidade, nas *Confissões* de Santo Agostinho (354-430), redigidas em torno do ano 400 (nota: Como foi assinalado por diferentes autores, de Misch (1949) a Foucault (1983), é possível reconhecer nos primórdios da cultura ocidental algumas manifestações das formas discursivas autobiográficas. Para Misch, os rudimentos de uma narrativa de vida podem ser identificados nas inscrições sepulcrais e *res gestae* dos reis. Também a ‘grande’ Carta nº VII de Platão ou a defesa *Antidosis* de Sócrates podem ser pensadas como as primeiras formas autobiográficas que assume a escritura, embora sejam estruturadas por regras retóricas e objetivos jurídicos. Entre os romanos, Misch considera a poesia de Propércio, Catulo e Ovídio e os escritos dos estóicos Sêneca, Epiceto e Marco Aurélio. Certamente, como explica Foucault, é possível pensar esta literatura filosófica da *cura sui* como precursora da autobiografia cristã manifesta em Santo Agostinho). Ainda que esta seja uma referência indiscutível, é preciso esperar até a segunda metade do século XVIII para que se inicie um desenvolvimento moderno do gênero. Aliás, um processo que se realizará em convergência com a ascensão do romance e em interdependência com ele. Nesse período, títulos como *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ou *Minha vida. Poesia e verdade* de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) secularizaram o gênero, estabelecendo modelos discursivos para gerações posteriores.” GALLE, Helmut et alli (Orgs). *Em primeiro pessoa – Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, FFLCH, USP, 2009. pp.9-10.

²⁵ Maysa é autora ou coautora dos seguintes sambas-canções e canções: “Marcada” (1956), “Agonia” (1956), “Quando vem a saudade” (1956), “Não vou querer” (1956), “Tarde triste” (1956), “Resposta” (1956), “Rindo de mim” (1956), “Adeus” (1956), “Ouça” (1957), “Escuta, Noel” (1957), “O que” (1957), “Meu mundo caiu” (1958), “Felicidade infeliz” (1958), “Mundo novo” (1958), “Diplomacia” (1958), “Saudades de mim” (1958), “Fala baixo” (Maysa/Henrique Simonetti) (1958), “Maria que é triste” (Maysa/Henrique Simonetti) (1958), “Você” (Maysa/Henrique Simonetti) (1959), “Nego malandro do morro” (1959), “Toda tua” (1959), “Deserto de nós dois” (Maysa/Henrique Simonetti) (1959), “Voltei” (Maysa/Henrique Simonetti) (1960), “Vem comigo” (Maysa/Henrique Simonetti) (1960), “Amor-paz” (Maysa/Vera Brasil) (1967), “Canção sem título” (1967), “Me deixe só” (Roberto Menescal/Maysa) (1970), “Tema de Simone” (1971), “Não é mais meu” (Erlon Chaves/Maysa/David Nasser) (1974). Ela também é autora da versão em português “Palavras, palavras” (1972), da canção “Parole, parole” (G. Ferrio/L. Chiosso/G. del Re).

²⁶ Embora datado, faço uso aqui do conceito “função autor” que Michel Foucault desenvolveu para o lugar vago deixado pela ideia de “morte do autor”, um apagamento muito alardeado nos anos 1970, inclusive por Roland Barthes e os estruturalistas, considerando-se para isso a relação do texto com o sujeito da escrita, essa figura externa e anterior a ele e que, segundo muitos filósofos e críticos, teria desaparecido em detrimento do conceito de obra, ou seja, da estrutura textual, esta que nada mais faz do que abrir um espaço no qual o sujeito que escreve não cessa de desaparecer, um espaço onde a marca do escritor nada mais é do que a singularidade de sua ausência. Embora a “morte do autor” tenha estado no cerne das discussões na virada do século XX para o século XXI e ainda esteja em pauta no que se intitula o “retorno do autor”, dado que decorre, entre outros, da significativa proliferação contemporânea de discursos autobiográficos e da recorrente exposição midiática da intimidade favorecida pelos meios eletrônicos, inclusive anônima, acredito que seja pertinente neste caso recorrer aqui à “função autor” para

justamente com o conteúdo de seu arquivo pessoal. É o que motivou a audiência de sua última entrevista. É ainda a razão para o presente olhar acadêmico: “Maysa” também é um nome de “autora”.

Assim sendo, não é surpresa alguma que a notícia da abertura de seu arquivo pessoal faça pensar – principalmente se estiverem em pauta os interesses fonográficos e midiáticos – na revelação de gravações secretas, partituras perdidas ou canções novas. Não é esse, porém, o universo do arquivo em questão, porque não há ali música propriamente dita, mas sobretudo textos e fotos, embora, é verdade, muitos deles se relacionem à sua carreira, como se verá adiante. Por outro lado, a existência de textos desconhecidos reunidos sob a autoria de “Maysa” e do peso de seu nome desperta ainda uma outra expectativa, desta vez citando os interesses editoriais, que é a de se vir a conhecer dali um relato mais significativo e sistematizado de seu “eu” – o que também não é o caso, como já observado.

Embora tenha deixado muitos textos manuscritos e outros datilografados, a maioria deles desconhecidos, o que sempre desperta interesse acadêmico, Maysa não chegou a compor uma obra narrativa capaz de dar ordenação e completude à sua vida pela linguagem escrita, mediante a hierarquização de valores, como quer a concepção da autobiografia sob “orientação cartesiana” e por tanto tempo usada como modelo²⁷. Não

justamente destacar o impacto que um nome público como o de Maysa desempenhava e de certa maneira ainda desempenha sobre a receptividade dos discursos e textos assinados por ela. Nesse sentido, Foucault escreveu: “Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...] Enfim, o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.” FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. pp. 273-274. (Ditos e escritos, III).

²⁷ “Para essa linha de abordagem [concepção de sujeito de orientação cartesiana], o sujeito é caracterizado por uma estabilidade. Desde que possa dominar com rigor o andamento de seu pensamento, observando a continuidade e a ausência de contradição, ele pode constituir uma imagem confiável de si mesmo, predominantemente ordenada. A orientação cartesiana teria tido no iluminismo sua expressão mais contundente. O elogio da razão estaria diretamente associado à perspectiva afirmativa da existência, à expectativa de viabilidade do domínio da natureza por parte de procedimentos técnicos, o controle do conhecimento do objeto por parte do sujeito. [...] O narrador, nesse caso, seria dotado de condições suficientes para construir, ao longo da exposição, uma imagem de conjunto, com uma identificação estável. [...] O sujeito cartesiano pode responder à pergunta sobre sua identidade. Cf. GINZBURG, Jaime.

há em seu arquivo nem mesmo uma narrativa de formação ou de representação teleológica da própria vida como um processo contínuo de formação²⁸.

O que existe no arquivo pessoal de Maysa é em sua maior parte fragmentado e disperso, sem articulação pensada ou aprofundamento temático, sem uma intenção ou imagem de vida em devir. Esse material, mediante minha intervenção para digitalizá-los, resultou em 2.889 arquivos, onde 1.717 são reproduções de textos e 1.172 reproduções de imagens. A maioria do que existe ali foi registrado pelo sujeito Maysa no tempo do próprio acontecimento. Nesses textos não há tampouco elucubrações teóricas e/ou opinativas anotadas ou mesmo passagens mais extensas que pudessem justificar ou explicar os seus passos artísticos ou as opções estéticas entre os gêneros que cantou e com os quais se envolveu, incluindo aí os músicos com quem conviveu.

A “autora” desse arquivo não se constitui, portanto, como uma “intelectual” que formula conceitos estéticos para sua arte ou assume bandeiras de luta²⁹, embora, entre tantas ambivalências, esse sujeito que escreve tenha manifestado o que chamei de “desejo de erudição”, perceptível, por exemplo, tanto por usar seu capital cultural e os

“Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema de teoria da autobiografia”. In: GALLE, Helmut et alli (Orgs). Idem. Ibidem. pp.126-127.

²⁸ A narrativa de formação, modelo dominante na representação biográfica e autobiográfica do século XIX até fins do século XX (ou meados da década de 1970), equivaleria ao conceito de *Bildung*, formulado na Alemanha do século XVIII, para nomear as narrativas de vida que relatam etapas buscando contar como alguém se tornou o que é. Modelo que nasceu atrelado à consolidação da sociedade burguesa e de sua crença no indivíduo responsável e autônomo que se faz por si mesmo, no “devir individual portador de *trans-formação*”, essa maneira de representar a vida mediante a ordenação teleológica do discurso já não encontra o mesmo lugar na contemporaneidade, onde o indivíduo já não tem mais lugar garantido na sociedade e tampouco pode encontrá-lo pela experiência. De acordo com o que afirma Christine Delory-Momberger: “Desde 1970, as sociedades ocidentais conheceram uma série de transformações que afetaram profundamente suas estruturas e que são traduzidas pelos indivíduos por uma complexificação sem precedente dos mundos sociais de pertencimento e por uma potencialização dos modelos biográficos correspondentes. A diversificação dos mundos sociais, as descontinuidades dos percursos pessoais e profissionais, a coexistência na vida dos indivíduos de múltiplas redes de socialização multiplicam as biografias típicas, mas ao mesmo tempo diluem sua importância: as antigas programações biográficas perdem sua centralidade e sua rigidez e os indivíduos são levados a ‘escolher’ entre opções biográficas múltiplas e a forjar, por si próprios, o desenrolar de suas vidas.” DELORY-MOMBERGER, Christine. “Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade”. GALLE, Helmut et alli (orgs). Idem. Ibidem. p. 104.

²⁹ O conceito de que me utilizo se refere tanto ao intelectual tradicional, que, sem atuação prática, apenas teoriza, e, embora geralmente ligado a uma classe por origem ou adesão, julga-se autônomo, terminando por consolidar, porém, com suas ideias, a ideologia dominante; quanto ao intelectual orgânico, segundo formulação de Antonio Gramsci, ou seja, aquele que desempenha uma função social, que organiza práticas sociais, que está conectado ao grupo com o qual se relaciona, com a intenção de criar e organizar uma nova cultura, uma nova ideologia. GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. v2. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

gostos que dele decorrem com o intuito de se “distinguir”³⁰ das demais artistas, quanto pela opção de se autoarquivar pela escrita e se expressar recorrentemente em versos, talvez em busca da poesia, como será discutido adiante. Apesar disso, uma vez que o conceito de desejo sempre pressupõe a falta do que se deseja, neste caso o “desejo de erudição”, por essa razão, isso já implica a ausência do que seria uma articulação estética mais elaborada, como de certa maneira propuseram dentro da música popular brasileira, por exemplo, os bossa-novistas e os tropicalistas, para citar dois exemplos de seus contemporâneos³¹.

³⁰ Bourdieu afirma, em sua extensa pesquisa e crítica sobre o julgamento, que as distinções que fazemos “pressupõem um ato de conhecimento, uma operação de decifração e decodificações, que implicam o acionamento de um patrimônio cognitivo e de uma competência cultural”. Nesse sentido, o senso estético é muitas vezes empregado como fator de distinção, o que Maysa fez de maneira recorrente, principalmente em sua exposição pública, quando ajudava a moldar uma imagem de que era diferente de seu entorno – lembrando que esse foi o mote de sua divulgação como artista –, apelando assim para seu “capital cultural” (herdado da família), mas também para seu “capital escolar”, embora menos neste caso, até porque ela não fora uma aluna dedicada. Mesmo assim, Maysa pertencia ao universo das moças privilegiadas que frequentaram as escolas da elite, e, como tal, formulou um gosto diferenciado. Escreveu Bourdieu sobre isso: “A disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros, que pressupõe a segurança e a distância objetivas; a manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existência quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação às restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, a *expressão distintiva* de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se *objetivamente* na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda a espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado.” BOURDIEU, Pierre. *A distinção – crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J.F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: Edusp, 2007. p.56.

³¹ Embora a bossa nova, como observa Santuza Cambraia Naves, não tenha se constituído como um movimento, no sentido sociológico do termo, pressupondo “um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas”, é inegável que havia uma busca de experimentações e pesquisas, principalmente com o intuito de romper “com a sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira. “O fato é que os músicos bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abrazeirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos. Imbuídos de uma atitude experimental, voltaram-se, embora de maneira anárquica, para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior (principalmente a do jazz norte-americano) quanto no Brasil, particularmente no Rio.” Já em relação à tropicália, são conhecidas suas ações de inclusão, de sincretismo e intertextualidade como fundamentos de seu projeto estético, como afirmação positiva e nova maneira de se lidar com a *diferença*. “Ao contrário das vanguardas estéticas, as quais geralmente postulam a ruptura radical com a tradição, a tropicália adotou uma atitude incorporativa com relação a grande parte do repertório popular musical. Em outras palavras, no movimento tropicalista a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. Por um lado os tropicalistas comungam com os músicos de sua geração a idéia modernista de que o Brasil é rico culturalmente; por outro, estendem a concepção de ‘riqueza’ ao que convencionalmente se via como esteticamente ‘pobre’, como o rock estrangeiro de fruição fácil, o kitsch e, dentre o repertório musical nacional, tanto os boleros e os samba-canções renegados pelos bossa-novistas pelos seus excessos musical e sentimental, quanto a já então instaurada tradição do iê-iê-iê brasileiro, que tinha Roberto Carlos como figura fundante. Amplia-se, portanto, a concepção de ‘riqueza cultural’: além da criação mais ‘sofisticada’, mesmo que produzida no registro

Em meio a tantos papéis dispersos presentes no arquivo de Maysa, o que ali chega mais próximo de uma narrativa retrospectiva, reflexiva e valorativa, para ficarmos dentro desse tema, são duas descrições cronológicas que a autora fez de sua carreira e vida: tratam-se de textos autorreferenciais que chamei de “miniautobiografia profissional datilografada” e “miniautobiografia pessoal manuscrita”, ambos muito breves, de menos de dez páginas, destinados à leitura – diferentemente das memórias da entrevista citada, aliás, com a qual aqui ensaio aproximações – de um leitor solitário, porque pertencentes ao universo da escrita. Desde já, porém, são uma exceção no conjunto do arquivo de Maysa consultado, não passando de 14 arquivos digitalizados, ou seja, menos de dois por cento da quantidade total de textos ali encontrados. Há de se mencionar, porém, que algumas passagens de cartas e de diários, ou seja, de outros estilos de escritas autorreferenciais, também registram momentos semelhantes, mas não o fazem de maneira contínua, cronológica e articulada como essas “miniautobiografias”.

A “minibiografia pessoal manuscrita”³² de autoria de Maysa consiste, na verdade, da reprodução hemerográfica do que seria um “presente” que ela fez à jornalista Léa Penteado³³, em dezembro de 1973, conforme se lê no bilhete introdutório, endereçado ao filho da cantora, Jayme Monjardim, quem, desde a morte da mãe, como já observado, é o “proprietário” de seu arquivo, com exceção, pelo que se percebe, dessa pequena “autobiografia”, cuja cópia ele também ganhou como “presente”.

Jayminho, como prometi, aí está a xerox de uma mini-autobiografia que sua linda mãe me deu em dezembro de 73. É uma preciosidade pra mim. Beijinho Léa.

No texto que se segue ao bilhete, de seis páginas de um bloco, escritas à mão, Maysa, o sujeito da linguagem, inicia retrospectivamente a sua narrativa, pelo local e

popular, o esteticamente ‘pobre’ também passa a ser precioso”. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. pp.12-13; 47-48.

³² Conferir reprodução do texto no Dvd em anexo.

³³ Esse texto foi publicado na íntegra, no jornal *O Globo*, em 27 de janeiro de 1977, poucos dias depois de Maysa falecer, por iniciativa da jornalista, que acrescenta a seguinte introdução: “Num dos primeiros dias de setembro de 1973, procurei Maysa para uma entrevista. Já nos conhecíamos de mil bastidores de televisão e ela sabia também, que na minha infância de fantasias e sonhos, no lugar de cantigas de roda eu cantarolava todas as suas músicas. O tempo passou, me tornei jornalista, mas no fundo sempre continuava sendo uma fã incondicional de tudo que Maysa fizesse, pensasse ou escrevesse. Na cobertura de seu apartamento, na Rua Almirante Pereira Guimarães, conversamos a tarde inteira. A entrevista, na verdade, nunca foi publicada, ficou apenas no nosso papo. Já trabalhava no jornal *O Globo* e lembrei da autobiografia manuscrita que ela me deu naquele dia de muito sol.”

data de seu nascimento, signo astrológico, os nomes dos familiares mais próximos, as lembranças mais longínquas de infância, logo tratando de situar sua paixão pela música. O tom da narrativa em primeira pessoa é coloquial, traz gírias, não se dirige ao leitor diretamente e coloca ênfase na vida familiar e pessoal em vez da profissional, mencionando amores e o filho, inclusive uma confidência sobre o motivo de tê-lo levado à Espanha, até chegar ao momento do presente da narrativa. É quando conclui:

Hoje é numa praia distante onde vivo na mais completa harmonia com Carlos, com os bichos o mar e mais ninguém a não ser essa nova expressão que está nascendo em mim já há algum tempo que é a pintura. Levei um piano onde pretendo compor algumas coisas, levei meu cavalete, meus discos e levei a minha paz que juntamente com a de Carlos nos faz pensar num prá sempre. [...] E se às vezes derramo o caldo ele é quente, mas não mais fervendo. É isso aí bicho!³⁴

Ter sido um “presente” oferecido a uma jornalista – quem, como profissional ligada à mídia, obviamente teria facilidade para torná-lo público, como realmente aconteceu – confere a essa narrativa autobiográfica não só a consciência, compartilhada entre autora e a presenteada, de ela ter um valor sentimental, mas, sobretudo, um valor histórico e patrimonial. É a partir dessa consciência, portanto, que o gesto recorrente de Maysa, de continuamente se autoarquivar, preservando os textos que escreve e as fotos em que aparece, assim como alguns recortes de jornais e revistas, como um gesto portador da noção de “autoria” e a intenção de que pudessem transcender o espaço privado, tornando-se “documentos”.

Essa minha suposição encontra reforço justamente com o outro texto afim, a “miniautobiografia profissional datilografada”³⁵, que se dirige explicitamente ao leitor e é o único, entre os textos de Maysa, a traçar e organizar pela própria palavra a sua trajetória profissional, desde o início. Ocupando oito páginas de papel formato ofício, datilografadas em espaço simples, com algumas rasuras, essa narrativa também se desenvolve em tom coloquial, embora seja mais objetiva, centrada em datas, em artistas-pares e fatos da carreira. Embora eu não a tenha localizado publicada, mas porque se encaixa em um movimento recorrente em Maysa, que é o de articular a

³⁴ Nas transcrições dos textos de Maysa, com exceção dos que foram escritos em espanhol, optei por corrigir a grafia das palavras que estavam grafadas com erros no original.

³⁵ Conferir reprodução do texto no Dvd em anexo.

narrativa de sua história apenas quando há solicitação de entrevistas, logo, esse texto faz supor que possa ter sido escrito sob “encomenda”, provavelmente para algum jornalista.

Assim sendo, porque toda a ênfase está na trajetória profissional, Maysa trata de iniciar essa narrativa não pela data de seu nascimento, mas pelo “nascimento” de sua carreira. E descreve em seguida os primeiros sucessos, a aproximação da bossa nova, as turnês pelo mundo, a noite de sua apresentação no Olympia de Paris, a gravação de alguns discos, seus shows nas grandes cervejarias do início dos anos 1970, o trabalho como atriz de TV e teatro, até chegar ao presente. E, de novo, ao seu retiro na praia e respectivo distanciamento da cena artística, onde, ao contrário de seu passado explosivo estampado na mídia, procurar agora mostrar-se serena, conforme se lê:

Durante todo esse tempo, desde final de 72, eu estou morando aqui nessa praia. Essa praia chama-se Maricá. Por isso chamei atenção de vocês para o nome de minha personagem na novela que fiz na época que conheci Carlos. Márka. Maricá. Só mudou o acento. E a vida. Aqui é a casa que estou construindo etc... O próximo disco, Aloysio de Oliveira, vamos gravar daqui.

O que há em comum entre as duas “miniautobiografias”? Por que citá-las logo no início deste trabalho?

Além de terem sido escritas explicitamente visando ao outro, o leitor, com quem, aliás, ambas compartilham o pacto de manter as identidades comuns entre autor, narrador e personagem – relação conhecida como “pacto autobiográfico”, para citar uma das principais teorias do gênero³⁶ –, há o fato de terem sido escritas retrospectivamente

³⁶ A expressão é do crítico Philippe Lejeune e se refere à relação de confiança mútua que se estabelece entre o autor e o leitor no caso específico do gênero autobiográfico, de maneira que narrador, autor e personagem tenham a mesma identidade. Datado do início dos anos 1970, o termo seria muito criticado, principalmente na contemporaneidade, em especial pela prática da autoficção, que rompe qualquer pacto nesse sentido. Termo e conceito revisitados pelo próprio Lejeune 25 anos depois de tê-lo escrito, ele escreveria: “A expressão ‘pacto autobiográfico’ figura em *L’autobiographie en France*. A primeira vez que a empreguei, coloquei aspas, consciente de que era uma fórmula inédita. Em seguida, tirei as aspas, considerei que entrara na língua corrente. À medida que o livro avançava, a expressão foi subindo de posto até encabeçar a primeira parte da antologia. Por que as aspas? Algumas linhas antes, eu já as utilizara para dizer que a autobiografia era um gênero ‘fiduciário’, metáfora que remetia ao vocabulário da economia e das finanças. A que remete ‘pacto’? Certamente a uma idéia jurídica de ‘contrato’, mas evidentemente também lembra uma aliança mística ou sobrenatural – um ‘pacto com o Diabo’, assinado com o próprio sangue... É um pouco exagerado, mas esse excesso, que dá asas à imaginação, assegurou o sucesso da fórmula. Não sou um teórico revolucionário, mas antes um publicitário que teve uma boa ideia, como aquele que inventou *La vache qui rit*. Voltemos ao aspecto jurídico: uma das críticas feitas à ideia de pacto é que ela supõe a reciprocidade, um ato em duas partes se comprometem mutuamente a

a partir da mesma fase de vida, aquela que chamei de “morte simbólica” da cantora Maysa, momento em que ela está à margem da cena principal da música popular. Trata-se do mesmo momento em que ela concede a sua última e mais longa entrevista, a que tem ares de memórias³⁷, mas que, por ter permanecido no formato de depoimento de rádio, sem ter sido “costurada” em uma “versão contínua” de texto escrito, conseguiu manter sua dialogicidade e oralidade originais, inclusive a maneira como Maysa pronuncia palavras e expressões em francês, inglês e espanhol, sem sotaque e muito próxima da pronúncia original, de onde se denota boa escolaridade e/ou trânsito internacional, algo incomum para a época, principalmente entre as artistas da música popular, revelando, portanto, mais uma das intenções de distinção da cantora.

Apesar dessa diferença, a consciência de que a própria vida tinha um “valor social” aproxima e justifica os três relatos feitos por Maysa, assim como o interesse em transmitir esse valor³⁸. Nessa atitude, há ainda a sobrevivência no presente de outros

fazer alguma coisa. Ora, no pacto autobiográfico, como aliás, em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto para fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai por em estado de alerta todas as defesas do leitor.” LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. pp.73-74.

³⁷ Embora eu mesma tenha dito que Maysa não fora uma “intelectual”, observação que poderia representar um paradoxo em relação ao suporte crítico a que recorro a fim de localizar a intenção e o uso mais comum das memórias e da autobiografia, parece-me, porém, apesar disso, pertinente citar Sérgio Micelli e seu estudo – porque há muitas analogias, consideradas as proporções, com o que ele observa ali e a atitude de Maysa –, que, historicamente falando, identificou um importante objetivo a cada vez que o gênero foi colocado em prática: geralmente foi feito com o intuito da autoconsagração e produzido em momentos de afastamento ou menor destaque do memorialista. Diz ele: “Os intelectuais consagrados em vida somente praticam o gênero em circunstâncias especiais, seja aos primeiros sintomas de uma baixa na cotação de seu prestígio ou de sua autoridade ‘espiritual’, seja pela oportunidade de converterem sua história de vida em matéria-prima de um tratamento estético, seja enfim porque desejam exibir seu virtuosismo no ofício de escritor. Quanto aos primeiros, em geral, intelectuais que fizeram uma carreira política bem sucedida, a redação das memórias coincide com seu afastamento do cenário político, o que ocorre quase sempre muito tempo depois de se verem no ostracismo intelectual.[...] Uma parcela importante dentre os memorialistas são os epígonos de uma época, de uma escola literária, de um gênero, escritores que se viram praticamente alijados dos preitos usuais de reconhecimento e das formas mínimas de gratificação que propicia a vida intelectual”. MICELLI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. pp. xxvi.

³⁸ Ainda segundo Lejeune, “toda sociedade pode se definir pelo modelos biográficos que difunde. *Le Catalogue de l’histoire de France*, na seção III (Biografias especiais) do capítulo 15 (Biografia francesa) fornece lista das categorias de vida que inspiraram os biógrafos do século 19: santos franceses e personalidades religiosas; clero, homens de Estado e da administração, parlamentares, magistrados e advogados; exército; cientistas e homens de letras; artistas, médicos, industriais, artesãos e financistas;

tempos, como a valorização da prática histórica muito usada no passado, quando indivíduos com papéis legitimados, membros das classes dominantes, utilizavam-se das próprias autobiografias e de outros relatos do “eu” não só para escrever suas histórias mas simultaneamente se inscrever na história³⁹.

Por outro lado, o interesse em ouvir ou ler as memórias da cantora Maysa poderia ser interpretado como uma ação motivada por um critério de “autoridade” atribuído a ela, já que, como artista que vivera o sucesso e se inscrevera na história da música popular brasileira, reuniria em si uma totalidade a ser transmitida – subentendendo-se a “antecipação da morte como ideia de totalidade consumada na experiência”, razão que também teria levado o radialista e crítico Millarch a induzir Maysa a compor e compartilhar o relato oral de sua trajetória de vida, embora, no caso dele, estivessem envolvidos também interesses de auto e heterolegitimação. Sobre isso é pertinente pensar ainda que esse conceito de experiência aliado a autoridade e morte, deu-se, paradoxalmente, no contexto da contemporaneidade, quando, a começar pelo projeto de experiência “sem sujeito e sem objeto da ciência moderna”⁴⁰, o homem teria sido expropriado de sua experiência entendida como tradição transmissível.

membros das diferentes ordens; prêmios de virtude; membros de associações diversas, condenados, damas da França (das santas às cortesãs); jovens franceses e francesas (vidas edificantes). Poderíamos fazer um paralelo com a lista das categorias utilizadas no catálogo dos programas “Radioscopie” de Jacques Chancel [programa de rádio com entrevistas da contemporaneidade, que foi ao ar entre 1968 e 1998, na França, reunindo quase três mil participações] para ver tanto a continuidade quanto a emergência de novos papéis legitimados.” Cf. LEJEUNE, Philippe. Op. cit. pp. 381-282.

³⁹ A relação entre o relato de si e a permanência na história é visível também, embora pelo viés da exclusão, no caso dos homens e mulheres de “vidas infâmes”, como observa Michel Foucault, ou seja, pessoas consideradas “infâmes” em suas respectivas épocas, e que só deixaram “rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder”, ou seja, com o que deles escreveram em julgamentos e acusações os responsáveis ou as instituições destinadas a apagar qualquer desordem; ou, em outras palavras, apagar a vida desses “infâmes”. Acusados e condenados, portanto, “não tendo sido nada na história, não tendo desempenhado nos acontecimentos ou entre as pessoas importantes nenhum papel apreciável, não tendo deixado em torno deles nenhum vestígio que pudesse ser referido, [...] nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras”. Cf. FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infâmes”. In: *Estratégia, poder-saber*. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2 ed., 2006. pp. 208-209.

⁴⁰ É o que observa Giorgio Agamben, ao desdobrar leitura de Walter Benjamin sobre a pobreza da experiência na contemporaneidade, ressaltando que “a ciência moderna nasce da desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida”. Para isso, Agamben cita a junção, sob o *ego cogito* moderno, ou seja, sob a consciência, noções e práticas que antes estavam separadas. Ou seja, antes da ciência moderna, enquanto a noção de experiência remetia ao senso comum, o conhecimento era domínio do “intelecto agente”, o *nous*, a inteligência. E cita Francis Bacon para afirmar que “a comprovação científica da experiência que se efetua no experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números.” AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – destruição da*

A razão para eu citar aqui os três relatos autorreferenciais está também no contraste que eles representam com o restante e a grande maioria dos textos autoarquivados por Maysa, ainda a serem apresentados, mas que desde já são anunciados como peças fragmentárias de um caleidoscópio, com as quais cada um deve construir a sua leitura. Eu diria que esse material, em vez de uma “obra” tradicional, ofereceria uma espécie de “desobra”, de articulação de pedaços e fragmentos, a exigir outro tipo de olhar, diferente daquele com que primeiro abordei o arquivo de Maysa, ou seja, um olhar livre da visão patrimonial e totalizante própria do historiador, do jornalista, do conservador, do curador ou do arquivista típicos, porque, ao considerá-los dessa maneira, como um “canteiro de obras”, algo que esteja em coexistência mas de maneira não-totalizante, em uma analogia com as construções e reconstruções urbanas, os textos de Maysa permitem trazer à tona novas produções de sentidos, lembrando que

las obras, en efecto, multiplican el ser ciudad de la ciudad y de alguna manera la exaltan al mismo tiempo que cambian de sitio su ordenación. [...] La ciudad há comenzado por las obras y no puede vivir sino gracias a ellas, incluso en ellas. La ciudad se construye desconstruéndose. Al desconstruirse se desensambla para ensamblarse de outro modo, para ensamblar una incessante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada”.⁴¹

Mas enquanto não chegamos a esses textos fragmentários e performáticos, tema dos próximos capítulos, ainda visando situar Maysa na história e no contexto da música popular brasileira, porque necessária para compreender seu sujeito e seus movimentos, volto a seus textos autorreferenciais citados e escritos com a intenção de corroborar a própria importância como cantora e compositora. É deles de que me sirvo a partir de agora, para apresentar e entrelaçar o que a artista escreveu e falou de si ao que se disse e se registrou sobre ela.

Não ignoro, porém, que por trás dessa “voz” madura e retrospectiva que escolhi para alinhavar a próxima narrativa – que é a apresentação de Maysa que se segue –, esteja latente aí a intenção dela, como sujeito da linguagem, de recorrentemente citar seus pares e de se situar entre eles, insistindo em sua familiaridade, muitas vezes com

experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas). p.26.

⁴¹ NANCY, Jean-Luc. “Tráfico/clicueo” in *Desobra* [Pensamiento: Arte: Política], a.1, n1, Madrid, 2002, p.8-9.

artistas mais “lembrados” pela história do que ela própria, assim como sua intenção de atribuir para si alguns feitos inéditos, mesmo que se traindo pelo distanciamento, tudo porque quem fala é a artista que se retirou de cena e relata suas “memórias” desde a margem, desde sua “morte simbólica”. Ou, sob outro ângulo, como a personagem que veste mais uma das máscaras⁴² que usou para construir sua *persona*⁴³.

⁴² Mais adiante falarei do conceito de máscara de que me utilizo neste trabalho.

⁴³ Acepção utilizada de acordo com a etimologia da palavra, em sua origem latina, *persona*, que significa “máscara de ator”, “personagem teatral”. COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1981. (Tomo IV). p.502.

APRESENTAÇÃO

MAYSA EM CONTEXTO

– Eu nasci no Rio de Janeiro, Botafogo. Nós todos de Botafogo temos uma mentalidade um pouco diferente, é uma raça à parte dentro do carioca. Rua Visconde Silva, 102. Uma casa que hoje está transformada em hospital. Uma vez eu passei lá e fiquei muito triste. Ah, minha infância foi muito gostosa, tanto que a única coisa que eu me lembro de toda a minha vida, ou seja, que não está bloqueado, foi minha infância. Eu jogava futebol na rua, vivia em cima das árvores, vivia cantando, por exemplo, em cima de uma mangueira, que tinha lá perto de casa...⁴⁴

Embora fosse carioca e se reconhecesse “diferente” entre os cariocas, já manifestando sua consciência de distinção, foi na cidade de São Paulo que Maysa cresceu, local para onde se mudou com os pais aos três anos de idade, no início da década de 1940, e onde frequentaria os mesmos colégios da elite econômica paulistana – Assunção, Sacre-Cœur de Marie e Externato Ofélia Fonseca, instituições em que acabou por receber a educação típica das moças bem nascidas da época. Descendente de tradicional família de classe média alta originária do Espírito Santo, além da boa educação herdada dentro de casa, foi nesses colégios que ela teve contato com a cultura erudita, tendo a oportunidade de ler alguns clássicos, identificar-se com a poesia, aprender piano e também os idiomas francês⁴⁵, espanhol e inglês com os quais arriscaria se expressar em seus escritos pessoais e, inclusive, em muitas canções que viria a interpretar no futuro, sempre com notável e distinta pronúncia.

⁴⁴ Transcrição de trecho iniciado em 0:00:09, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo. Conforme observação já feita, será grifado em itálico por se tratar de um depoimento oral.

⁴⁵ Na época, era notória a presença cultural francesa na vida brasileira, principalmente entre as elites. Sobre esse tema, Maria Teresa dos Santos Cunha, que estudou os romances dirigidos às moças, observa o seguinte: “Jeffrey Needell, em uma pesquisa sobre a elite carioca, aponta a chegada da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808, como propulsora para a vinda de muitos franceses, principalmente em razão da Missão Artística Francesa de 1816. Além disso, as viagens de diplomatas e estudantes ricos para Paris e a predominância francesa na educação das filhas da burguesia brasileira – Colégio Sacre Cœur e Colégio Sion – fomentaram uma ‘era francófila’ que se estendeu até a primeira metade do século XX. Enquanto hábitos, modas, mobiliário e vocabulário mantinham uma tônica francesa, os colégios femininos marcavam significativamente a educação da mulher de elite, reforçando a construção de um ‘modelo’ feminino adotado de atributos como o refinamento, a compostura, a polidez, a discrição e a elegância, aliados a uma noção precisa de hierarquia e submissão. Estudar em colégio de procedência francesa era considerado distinto e superior...”. CUNHA, Maria Teresa dos Santos. *Armadilhas da sedução*. Os romances de M. Delly. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.29.

– *Eu estudei piano clássico a minha vida inteira, [mas] justamente por causa do colégio interno eu tive de me afastar, porque não havia como estudar cinco, seis horas por dia como eu estudava normalmente. Então a partir daí eu comecei a ouvir música popular, embora antes só ouvisse clássico. Quer dizer, a maior influência que eu recebi na minha vida foi de música clássica e o autor que mais me fascinava naquela época, como uma grande romântica que eu sou, era Rachmaninoff, não só com interpretação de piano como grande pianista que ele era como por suas melodias também. E foi assim que talvez eu tenha me influenciado por essa maneira muito romântica de músicas e maneira de dizer que eu tenho em todas as minhas músicas e letras.*⁴⁶

Mas a formação da jovem Maysa não foi só de lições de tradição e bons costumes, como se lê. Justamente dentro de casa o exemplo era outro, transgressivo para a época, porque seu pai, Alcebíades Guaraná Monjardim, advogado de formação, fiscal da receita, jogador, boêmio assumido e admirador confesso da música popular, tornara-se, ao lado da mulher, Iná Silveira Monjardim, um anfitrião bastante conhecido em todas as cidades em que morou com a família. Foi em meio a esses dois polos, portanto, que cresceu a jovem Maysa: na escola, educando-se segundo padrões culturais mais eruditos, embora nunca tenha sido uma boa aluna; e, em casa, segundo a cultura popular de massa, entre as visitas frequentes de compositores, cantores, empresários e músicos⁴⁷.

– *Meu professor e violão foi Silvio Caldas. E Elizeth Cardoso ficava hospedada em nossa casa cada vez que ia pra lá. Quando papai e mamãe casaram, ele fez uma serenata pra papai e mamãe debaixo da janela, dentro do hotel onde estavam hospedados. Silvio foi praticamente uma constante em minha vida, desde pequena até eu começar realmente. Quando eu canto “Chão de estrelas” eu tenho uma influência total de Silvio Caldas e da própria Elizeth, que foi pra mim minha professora, me ensinou realmente a cantar. [...]*

⁴⁶ Transcrição de trecho iniciado em 0:02:31, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁴⁷ Nesse sentido, o comportamento da família Monjardim, de classe média alta, de conviver e trazer para dentro de casa músicos populares, não destoa de uma tradição brasileira que remonta ao século XVIII, quando, conforme observa Hermano Vianna, citando o viajante Thomas Lindley, em livro lançado em 1820, sobre as festas que presenciou em Salvador: “...em algumas casas de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes, concertos familiares, bailes e jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum, e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses”. Mais adiante, Vianna, referindo-se a Catulo da Paixão Cearense, o músico popular maranhense nascido em 1863, que foi criado no Ceará e mudou-se para o Rio aos 17 anos, onde trabalhou como estivador, ele escreve: “Mesmo durante esse período de estiva, ele já cantava suas modinhas em ‘residências de abastados’”. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed.UFRJ, 1985. pp.37-45.

*Papai na juventude dele, na boêmia dele de antes, ele se fez amigo dessa turma toda, Augusto do Pandeiro, conheceu Carmem Miranda, enfim, aí eu já não, nessa época eu não existia ainda. De maneira que existia da parte de meu pai, papai é um tanguista incrível, adora tango, tinha toda a coleção de tangos em casa. Eu vivi de uma certa forma dentro do clima da música popular então talvez daí a junção da música clássica com esse clima de música popular tenha dado essa vontade que já nasce dentro da gente, estava predestinado.*⁴⁸

O convívio de perto com os artistas, a música e a boemia, além do fácil acesso a revistas e jornais, ao cinema e à rádio, garantidos por sua condição econômica e social privilegiada, fez com que a jovem Maysa logo adquirisse gosto e domínio da linguagem e do conteúdo da indústria cultural então em consolidação, absorvendo dos filmes, das músicas, das fotografias, das reportagens e das propagandas que inundavam os meios de comunicação da época alguns de seus elementos mais característicos, como a oralidade, coloquialidade, cotidianidade e o repertório melódico e amoroso⁴⁹.

Havia ainda a se considerar no contexto de formação de Maysa as mudanças que ocorriam no quadro de valores da sociedade, decorrentes da ampliação das cidades, das invenções eletroeletrônicas, dos novos padrões de consumo, e, sobretudo, da “revolução do entretenimento”⁵⁰ que ela conhecia muito bem, mudanças essas que, aos poucos, como consequência, acabariam destruindo relações pessoais e introduzindo a sociedade

⁴⁸ Transcrição de trecho iniciado em 0:11:28, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁴⁹ No caso das leituras femininas típicas da época, uma das mais conhecidas eram as de M. Delly, conforme explica Maria Teresa Santos Cunha: “Ambientados na França, os romances de M. Delly foram muito populares junto a jovens brasileiras de classe média entre as décadas de 1930 a 1960. [...] Com suas histórias, na coleção *Biblioteca das moças* [eram] distribuídos para venda em todo o país. Seus enredos seguiam uma estrutura bem definida: o herói (nobre e rico) e a heroína (plebéia e pobre) como núcleo problemático no início. Mas, ao final, se encontrando no casamento feliz: um eco da moral dos contos de fadas”. Cf. CUNHA, Maria Teresa Santos. Op. cit. p.17.

⁵⁰ “O pano de fundo dessa revolução do entretenimento, que redefine o padrão cultural das sociedades urbanas do século XX, é a dissolução da cultura popular tradicional, causada pela migração em massa dos trabalhadores das áreas rurais para as grandes cidades. Essa inserção de contingentes cada vez maiores de populações camponesas nas áreas urbanas, onde são reduzidas aos imperativos disciplinadores da condição operária, extirpa as formas de transmissão da cultura tradicional, todas elas presas às raízes locais dos campos e das práticas agrícolas, dependentes dos ciclos da natureza e dos seus simbolismos mito-poéticos milenares. Todo esse complexo legado cultural é diluído num conjunto de fórmulas padronizadas, de extensão, duração e efeito calculados, para terem preço mínimo em função de uma ampliação máxima do seu consumo. Subsistem ainda elementos da cultura popular, que são metodicamente selecionados e incorporados pela indústria do entretenimento, mas eles estão descontextualizados, neutralizados e encapsulados em doses módicas, para uso moderado, nas horas apropriadas. Seu fim não é o êxtase espiritual dos rituais populares tradicionais, mas propiciar a seres solitários, exauridos e anônimos, a identificação com as sensações do momento e com os astros, estrelas e personalidades do mundo glamouroso das comunicações”. SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI. No loop da montanha-russa*. 6 reimp. São Paulo: Cia. das letras, 2001. pp. 78-79.

dos bens simbólicos, em que a identidade e posição social das pessoas passariam a ser medidas pela imagem que cultivavam e expunham⁵¹ – observação importante de ser destacada aqui porque terá significativas implicações em sua vida futura como cantora.

Maysa, pelo que se denota de seu arquivo, onde deixou preservado muitos cadernos e diários cheios de anotações, também era frequentadora assídua das páginas culturais e das seções femininas de uma imprensa e mercado editorial que então estavam sob forte influência da expansão hegemônica norte-americana no período pós-Segunda Guerra⁵², como se verá, a partir de análise desse material, sobretudo em sua fase de adolescente. Em um desses cadernos, na verdade um diário de 1954, ela registrou um fato que, citado 22 anos depois, no contexto retrospectivo em que ela trata de ordenar a própria vida pela narrativa oral, acaba sendo traído pela memória, e, talvez, pela necessidade de citar pares famosos e de se autolegitimar, não porque não tenha sido famosa como eles, mas porque, do lugar onde então falava, beirava o esquecimento público. Trata-se da seguinte passagem:

Dia 15 - 1- 54

Interrompi por uns tempos este diário, mas resolvi hoje voltar.

Do dia 6 de janeiro viemos para o Rio

Dia de aniversário de Vovó logicamente a casa estava cheia

Dormi e no dia seguinte fui à praia.

A noite fomos com Eraldo e uma turma ao club da chave, um club gostosíssimo onde se reúnem todos os artistas de Rádio, compositores de carnaval. Conheci, Luís Antonio, compositor de Gota D´água na Cabeça. Ivon Cury, Carlos Manga, diretor da Atlântida e muitos outros artistas.⁵³

⁵¹ “As pessoas são aquilo que consomem. O fundamental da comunicação – o potencial de atrair e cativar – já não está mais concentrado nas qualidades humanas da pessoa, mas na qualidade das mercadorias que ela ostenta, no capital aplicado não só em vestuário, adereços e objetos pessoais, mas também nos recursos e no tempo livre empenhados no desenvolvimento e modelagem de seu corpo, na sua educação e no aperfeiçoamento de suas habilidades de expressão. Em outras palavras, sua visibilidade social e seu poder de sedução são diretamente proporcionais ao seu poder de compra.” Cf. Idem. Ibidem. pp. 64-65.

⁵² “...só a partir dos anos 30 pode-se falar em indústria editorial realmente brasileira e, não por acaso, as décadas de 30 e 40 assistem ao aparecimento das grandes coleções de aventura e ficção científica, todas editadas pela Companhia Editora Nacional, de São Paulo, a partir de 1935. Compostas só de obras traduzidas, principalmente do francês e do inglês, explorando habilidosamente os filões da sentimentalidade e da aventura, essas coleções conquistaram uma ‘legião de leitores e assinalam os primórdios da invasão do best-seller estrangeiro, facilitadas e estimuladas pela ausência de similares nacionais’, além de chegarem ao Brasil com garantia de sucesso (já se conheciam as traduções portuguesas publicadas na coleção *Biblioteca das famílias*) [...] Os romances da coleção *Biblioteca das moças* passam a ser editados no Brasil, ininterruptamente, entre 1935 e 1963 e é ainda M. Dely quem detém o maior número de títulos da Coleção – cerca de 30 em um total de 175 – e o maior número de edições.” Cf. CUNHA, Maria Teresa Santos. Op. cit. pp. 35-36.

⁵³ Transcrição da página 17 e 18 do “Diário de 1954”. A reprodução digital desse diário faz parte do Dvd em anexo.

Já no resgate desse tempo distante, ao se lembrar e citar especificamente essa anotação, Maysa diz ter presenciado Dolores Duran cantando e Tom Jobim tocando piano – fato que faz pensar no porquê de mencioná-los em um depoimento retrospectivo sobre a própria vida –, quando, na verdade, essa informação não confere com o que foi escrito na época, segundo o referido diário.

– Eu descobri um diário, eu tinha mania de fazer diários. Outro dia, eu peguei um livro, um caderno, estava vendo uma coisa muito interessante que até eu gostaria que você tivesse isso porque sabe que seu trabalho de pesquisa de música popular brasileira é muito importante, talvez o trabalho mais importante que esteja se fazendo. Acontece que em 1954 ou 53, portanto, eu não era nada, nem pensava, era uma menina mesmo, papai me levou uma noite a um local chamado Club da Chave que havia no Rio de Janeiro e eu entrei e escrevi no diário no dia seguinte: “Hoje eu conheci várias pessoas que eu realmente fiquei fascinada”; um era um pianista muito verde sentado tocando piano muito bem. Se não me engano era Jobim, Antonio Carlos Jobim, isso está escrito, eu tenho escrito para você ver. Tinha uma cantora que só cantava boleros, cantava coisas muito bonitas, com uma voz muito gostosa, uma cara muito redonda, Dolores, Dolores Duran. E Luis Antonio, de que eu falo aqui hoje, Luis Antonio. E fui tão acarinhada por essa gente quando eu cheguei no Club da Chave que pareceu como se eu pertencesse àquele mundo. Eu tinha o quê, 15 anos, 16 anos, saí de lá muito fascinada.⁵⁴

Nesses cadernos e diários de adolescente, além de registrar seu dia a dia, é de se notar que Maysa assim construía uma leitura toda própria do mundo, mediante o ato de recortar, colar e copiar⁵⁵. Ao agir dessa maneira, portanto, ela deslocava do contexto das revistas e dos jornais o que mais lhe chamava atenção (fazia um recorte), para em seguida criar uma nova organização para tudo. Eram músicas de sucesso, desenhos de casais apaixonados, atores de Hollywood, modelos das páginas de moda e de corte e

⁵⁴ Transcrição de trecho iniciado em 0:09:59, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁵⁵ Sobre o conceito de colagem, recorro a Antoine Compagnon, quando escreve: “Colar novamente não recupera jamais a autenticidade: descubro o defeito que conheço, não consigo me impedir de vê-lo, só a ele. Mas me acostumo pouco a pouco com o mais ou menos, subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria. Eu parodio o jogo recortando novos elementos em papel comum que vou pintando sem levar em conta o bom senso. Isso não se parece mais com coisa alguma; não me reconheço, a mim. Mas eu amo essa ‘coisa alguma’. [...] Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertencço, e é um mundo de papel. [...] Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão forma derivadas, transitórias, efêmeras.” COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. 1 reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.10-11.

costura, entre outros, elementos dos quais ela se apropriava e ao lado deles ensaiava poemas e letras de canções suas, desenhava-se a si mesma, tudo entrelaçado à narração de pequenos nada dela própria assistindo-se e se construindo em seu cotidiano de moça da sociedade mas apreciadora do universo popular.

Ao tomar para si as vivências dos outros, incorporando-as como a um espetáculo autônomo do não-vivo⁵⁶, ao observar esse movimento muito comum na jovem Maysa, eu acabei por atribuir a ela, a partir de minha leitura de seu arquivo, um comportamento semelhante ao da fictícia Emma Bovary, do livro homônimo do escritor francês Gustave Flaubert, o autor que antecipou com a polêmica personagem a lógica da espetacularização que marcaria os séculos seguintes⁵⁷. E tudo porque Emma, com seu “pseudorromantismo”, emprestava a si mesma uma personalidade fictícia, desempenhando um papel que não se coadunava com a sua verdadeira natureza⁵⁸. Do livro de Flaubert, para reforçar essa ideia, destaco a passagem seguinte:

Antes de casar-se, ela [Emma Bovary] acreditava amá-lo; mas, como a felicidade que deveria resultar desse amor não aparecera, ela pensava estar enganada. E Emma procurava saber o que significavam exatamente na vida as palavras “felicidade” e “embriaguez de amor” que lhe haviam parecido tão belas nos livros.⁵⁹

⁵⁶ Cito aqui o conceito de espetáculo tal qual o concebeu Guy Debord e os situacionistas: como uma visão de mundo que se objetivou, como a negação da vida em favor da afirmação da vida enquanto aparência, apenas visível, ou, em outras palavras, espetacularizada. Baseio-me aqui em sua Tese 1: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.” DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13

⁵⁷ Embora sejam muitas as leituras crítica sobre o bovarismo, cito aqui a de Otto Maria Carpeaux, quando escreve o seguinte: “A obra-prima de dolorosa ironia flaubertiana é *Un coeur simple*. A história da velha criada, embalada em sonhos de um sobrinho perdido em mares longínquos, é narrada, através da frieza realista do tom, com certa crueldade sádica, martirizando o pobre personagem; e o fim, quando o papagaio, única lembrança do sobrinho, aparece à agonizante, em visão, como a pomba do Espírito-Santo, é de uma ironia desumana e sobre-humana, iluminando a visão rápida o ‘engano general’ da humanidade. É o mesmo engano acerca da verdadeira natureza das coisas, da realidade, que produz a ruína de Emma Bovary, enganada pela falsidade das leituras românticas, assim como a França fora enganada pela ideologia romântica, em 1848. O mesmo engano, em *La tentation de Saint Antoine*, é o da humanidade inteira, enganada pelos deuses, as fantasias religiosas que ela mesma criou. Essa obra máxima de Flaubert, nunca bastante apreciada, simboliza o ‘bovarismo’ do gênero humano. A filosofia de Flaubert aproxima-se do pan-tragismo. Mas a tragicidade do mundo não reside, na obra de Flaubert, em conflitos de sentido histórico, entre o indivíduo e a lei, mas na cegueira do homem, tomando a sério a lei imbecil que ele mesmo criou; é a cegueira como a dos heróis da tragédia grega, mas sem heroísmo. O universo está definido, tragicamente, pela ‘bêtise humaine’”. CARPEAUX, Otto Maria. “Literatura burguesa”. *História da literatura ocidental*. v.6, 3 ed. ver. atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 1452.

⁵⁸ CARPEAUX, Otto Maria. “Gustave Flaubert e Madame Bovary”. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal 1). p.360.

⁵⁹ FLAUBERT, Gustave. Idem. *Ibidem*. p.40.

Entre os exemplos desses sonhos românticos que perduram na jovem Maysa, belos sobretudo nas produções da indústria cultural que ela consumia, absorvia e transformava para si, como uma Madame Bovary tardia, estão as várias letras de canções e os versos que rascunhava, por meio dos quais, como sugiro adiante, ela vivenciava as mais diferentes emoções. Muitos desses escritos, no futuro, quando Maysa tornar-se-á cantora, acabariam gravados como sambas-canções, permitindo-a levar para sua realidade de artista a sua fantasia até então limitada ao sujeito de papel.

– Eu devo ter umas 36, 37 músicas minhas gravadas. Vamos dizer que 25 já estavam feitas quando..., quer dizer, vamos dizer que umas 15 estavam, as outras vieram depois do casamento, com o afastamento, aquele face the fact, quando me encontrei realmente sozinha, optei totalmente, me encontrei sozinha no mundo. Saí de um colégio interno para me casar com André, que de uma certa forma também veio a ser um colégio interno porque não havia possibilidade de me libertar no sentido de música e isso me prendia muito.⁶⁰

A prisão a que Maysa se refere acima, no trecho de seu último depoimento, foi o que deveria ter sido seu sonho à la Emma Bovary, ou seja, a oportunidade de ter se casado, aos 18 anos, com um dos solteiros mais ricos e cobiçados da época, embora quase 20 anos mais velho: André Matarazzo, amigo de longa data de seus pais, e ninguém menos do que o sobrinho do conde Francisco Matarazzo, que fora dono de 365 fábricas espalhadas pelo país, cifra que em valores atuais corresponderia a uma fortuna de cerca de 10 bilhões de dólares⁶¹.

– Conheci o André quando eu era garota. Papai tinha nos levado pra uma temporada de águas em Poços de Caldas e André estava com o pai dele também e eles se encontraram no cassino. E eu tava pequenininha andando naquelas carrocinhas, como é, charretinhas, e ele veio, puxou minha trança – “tão bonitinha e tal”, e a partir dali o papai e o pai dele ficaram amigos. Papai também conheceu André que era bastante mais velho que eu e ficou acho que predestinado, determinado que iria me casar com ele. E assim foi.⁶²

⁶⁰ Transcrição de trecho iniciado em 0:15:22, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁶¹ Cálculo atualizado por Lira Neto, um dos biógrafos de Maysa. NETO, Lira. *Maysa, só numa multidão de amores*. São Paulo: Ed. Globo, 2007. p.50.

⁶² Transcrição de trecho iniciado em 0:08:00, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

A separação de André e Maysa viria em menos de três anos, motivada pela insistência dela em se tornar cantora popular, atividade com a qual se identificava desde os tempos de adolescente e que inaugurara a contragosto do marido logo após o nascimento do filho único. Um convite para gravar um disco lhe havia sido feito quando empresários da indústria fonográfica⁶³, a convite do pai dela, Alcebíades, estiveram em uma das reuniões que ele organizava, onde a ouviram cantar, ficando logo instigados diante da novidade de promover uma cantora popular com perfil elitista e formação clássica.

Comecei minha carreira em 1956, grávida de meu filho Jayme, quando numa festa em casa de meus pais, fui convidada para gravar um disco, com músicas de minha autoria. O convite partiu de uma fábrica que naquele momento estava começando. A R.G.E. onde depois, artistas como Agostinho dos Santos e outros fizeram um imenso sucesso. O disco foi gravado no final de 56, e estava à venda no dia 13 de Abril de 57, e o número do l.p. era 0013. Esse foi o primeiro *Convite para ouvir Maysa*, todo ele com músicas e letras de minha autoria. O maestro foi Rafael Puglielli, que também me acompanhou nos primeiros programas de televisão que Paulinho Machado de Carvalho, dono da TV Record, me convidou para fazer.⁶⁴

Em se tratando de Maysa, porém, *persona* que se fez da ambivalência, a vantagem de ter sido rica, bem-nascida, bem-relacionada e bem-casada, dispondo de livre circulação entre as esferas do poder e acesso a privilégios, justamente em função de seu “capital de relações sociais”⁶⁵, tudo isso, no entanto, não lhe serviria muito e

⁶³ Trata-se do produtor Roberto Côrte-Real, que, juntamente com o publicitário José Scatena, eram donos da RGE (Rádio Gravações Especializadas), até então uma gravadora de anúncios comerciais, mas que muda de perfil e ganha novo fôlego justamente com o lançamento de Maysa, entre outros.

⁶⁴ Trecho inicial da “miniautobiografia profissional datilografada” de Maysa. Conferir Dvd em anexo.

⁶⁵ Utilizo-me aqui do termo com que Sérgio Micelli denomina o que seria uma espécie de “pré-requisito” para se ascender aos cargos e respectivos privilégios funcionais oferecidos pelo Estado, especialmente a partir dos anos 1930, quando a cooptação de intelectuais (os “primos pobres” dos “homens sem profissão”, ou seja, dos herdeiros de famílias que monopolizavam posições de prestígio na classe dirigente), atraídos por benefícios significativos que daí passaram a receber, garantiram as bases de sustentação do regime instituído por Getúlio Vargas. Embora a expressão “capital de relações sociais” seja mais adequada para se aplicar e explicar a carreira do pai de Maysa, Alcebíades Guaraná Monjardim – advogado de formação, filho de uma linhagem de militares e políticos estabelecidos no Espírito Santo, ex-deputado, nomeado pelo governo de Getúlio como “fiscal do imposto de consumo” – do que para Maysa, porque às mulheres o acesso ao mercado de trabalho e à intelectualidade ainda era bastante restrito, interessa-me destacar essa particularidade da sociedade brasileira porque envolveu o contexto de formação e vida da jovem Maysa. Conforme destaca Micelli, limitando-se ao período que estudou, o uso desse “capital” já existia também na Primeira República, quando os cargos e as tarefas distribuídas entre membros da oligarquia estavam ligadas menos ao Estado e mais às demandas privadas e a instituições e organizações das classes dominantes. Mas é a partir dos anos 1930 que a prática se modifica. Ele escreve:

acabaria voltando-se contra ela. Por imposição do marido, seu primeiro show, em 1957, teve de ser beneficente, com toda a renda revertida para o Hospital do Câncer de São Paulo. A enriquecida família Matarazzo não aceitava ter um de seus membros cantando em rádios e boates, algo malvisto na época, muito menos se fosse uma das esposas do clã⁶⁶, fato que a faria estar inevitavelmente em constante e indesejada exposição pública nas páginas dos jornais e revistas da época – como realmente aconteceu. Coibir o acesso de um de seus membros ao universo da música popular tinha, no fundo, muito a ver com o próprio passado dos Matarazzo, de imigrantes desprezados pela oligarquia cafeeira do início do século XX, de quem, por fim, acabaram absorvendo os mesmos valores tão logo enriqueceram, como, por exemplo, o apreço pelas artes mais “elevadas”, caso do canto lírico em detrimento do canto popular, já que “arte e o consumo artístico estão sempre predispostos a desempenhar uma função social de legitimação das diferenças sociais”⁶⁷.

Ter sido membro da elite econômica e social da época é uma das razões por que Maysa tanto chamou para si os holofotes de uma sociedade que recém inaugurava a experiência do *mass media*⁶⁸, fato que se intensificou depois de ela ter decidido se

“Embora seja inegável que o recrutamento dos intelectuais ao longo do período Vargas continuou como antes a depender amplamente do capital de relações sociais dos postulantes aos cargos, vale dizer, caudatários de ‘pistolões’ cuja rentabilidade poderia sobrepujar aquela proporcionada pelos títulos escolares ou pelas aptidões profissionais, cumpre admitir que o novo estágio da divisão do trabalho administrativo acabou impondo mudanças de peso nas relações entre os intelectuais e a classe dominante. [...] Desta maneira, os intelectuais contribuíram decisivamente para tornar a elite burocrática uma força social e política que dispunha de uma autonomia relativa tanto em relação aos interesses econômicos regionais como em relação aos dirigentes políticos estaduais.” Cf. MICELLI, Sérgio. Op. cit. p. 132.

⁶⁶ “A ‘sociedade’, a que Maysa pertencia pelo casamento, desfechou uma campanha insinuando que uma de suas filhas mais diletas resvalara para o *bas-fond*. André Matarazzo tentou salvar a própria face, passando a acompanhá-la em todos os programas de rádio e entrevistas a que ela agora deveria comparecer. Era como se estivesse avalizando o trabalho da mulher, mas, na realidade, só queria vigiar Maysa para evitar que ela cometesse gafes muito sérias – e nem ele disfarçava seu mau humor e desprezo pelas pessoas que começavam a cercá-la.” CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 111.

⁶⁷ Dentro do mesmo raciocínio e argumentação de cunho sociológico, que correlaciona gosto, distinção e classe social, considerando para isso a natureza, o lugar e a maneira de consumir os bens culturais, Pierre Bourdieu assinala que os gostos ou as preferências são uma afirmação prática das diferenças, das posições privilegiadas no espaço social, enfatizando ainda o seguinte: “Por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social, e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classes. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. Cf. BOURDIEU, Pierre. Op. cit. pp.13-14.

⁶⁸ “Nas décadas de 40 e 50 as rádios se expandiram por todo o país e ocupavam um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as, a elas se somavam a

independizar e seguir a carreira artística, rompendo com as tradicionais amarras sociais, separando-se do marido milionário (em um caso de Cinderela às avessas ou, mais apropriadamente para o imaginário da época, de Grace Kelly⁶⁹ às avessas, indo de encontro aos valores e princípios de “boa moça” com que fora educada nos colégios tradicionais), recusando o papel de esposa submissa e de membro de um clã elitista, deixando o filho para seus pais criarem, apesar de ter a guarda dele, mas sem, no entanto, jamais ter assumido o papel tradicional de mãe.

Não foi fácil conseguir ser profissional. Para poder seguir essa profissão tive de abrir mão de muitas coisas e por fim, não podendo mais, larguei até o meu casamento, minha casa, enfim, a minha vida de moça de sociedade para seguir a minha verdadeira estrada.⁷⁰

Essa decisão, bastante polêmica para a época pois tomou a contramão do papel feminino de longa data presente no imaginário e disseminado, entre outros, pela iconografia e por boa parte da literatura de então⁷¹, acabou, é claro, mal recebida por

circulação nacional do disco, publicações especializadas, os cinemas americano e nacional. Nesses anos, a rádio divulgava um samba que se diversificava rítmica e poeticamente e sofria a crescente influência da música estrangeira, em particular a americana. Estabelecia-se e generalizava-se um mercado musical (fonográfico e radiofônico) no qual o popular, em transformação, convivia com a música internacional na dinâmica do cotidiano citadino em ebulição”. MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran – experiências, boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997. pp.63-64.

⁶⁹ A atriz norte-americana Grace Kelly, musa do diretor Alfred Hitchcock, mudou completamente sua vida ao filmar “Ladrão de Casaca”, em 1954, com Cary Grant, no Principado de Mônaco. Em março de 1955, em Nova York, a atriz recebeu um convite do governo francês para comparecer ao Festival de Cannes, o mais prestigiado encontro internacional de cinema, naquele ano. Lá, ela se encontrou com o príncipe Rainier 3º, por quem se apaixonou. Grace Kelly e Rainier 3º se casaram em 1956 e tiveram três filhos, Caroline [23 de janeiro de 1957], Albert [14 de março de 1958] e Stéphanie [1º de fevereiro de 1965]. A atriz levou glamour e elegância ao pequeno principado, optando por um perfil discreto e distante da alta sociedade europeia. Ao se casar com Rainier 3º e se tornar princesa, com o título oficial de Sua Serena Alteza Princesa Grace de Mônaco, Grace Kelly largou sua carreira como atriz. *Folha on line*, “Grace Kelly trocou carreira em Hollywood por vida de princesa”. 7 abr. 2005, 19h20. Disponível www.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u82577.html. Acessado em 10 de abril de 2008.

⁷⁰ Trecho localizado na página 3 da “miniautobiografia manuscrita” de Maysa. Conferir Dvd em anexo.

⁷¹ “A representação da figura feminina no espaço doméstico parece vir de longa data. Philippe Ariès, em seu estudo sobre a família e a criança, assinala que, desde o século XV, as representações iconográficas das mulheres estavam voltadas para o mundo interno; o mundo íntimo da casa, *locus* específico da esposa e da mãe [...]. O espaço doméstico era considerado a antítese do espaço ‘de fora’ e isso punha em relevo a oposição entre esfera privada e esfera pública. Ao público, portanto, identificava-se o trabalho, a política, a rua, o masculino. Ao privado, a casa, a família, o doméstico, o feminino. Pelo menos no plano das representações, a mulher nos romances de M. Delly pertencia à esfera do privado. Seu espaço era o lar, sua vocação o casamento e a maternidade, e essas tarefas estavam recobertas com os atributos da dignidade, da noção de virtude vinda do modelo cristão.[...] o casamento era apresentado como a redenção da mulher, todos os romances terminavam com o casamento da heroína com o herói dados a conhecer nas duas primeiras páginas dos livros. O estatuto de esposa estava assentado no adjetivo ‘feliz’. Os enredos introduziam tons e imagens de uma vida a dois ideal. Havia mil relatos adocicados de uma

uma sociedade ainda bastante conservadora, onde, apesar de vir testemunhando mudanças no papel social feminino⁷², continuava a defender o lugar da mulher no lar, no espaço privado, submetida à autoridade masculina.

Dentro desse contexto, Maysa, quem, por meio de seus escritos de adolescência, nutria o desejo de ser compositora e cantora, já não suportava adiar o que poderia se tornar realidade apenas para continuar no papel de esposa de milionário.

– Me casei muito cedo, me casei com mais ou menos 17 anos, era por aí, e comecei a viver uma vida ou seja um pouco diferente, um vida um pouco, vamos dizer, fora da minha idade. [...]

* * *

*– No casamento eu não vivi vida nenhuma. Tava sempre jogando cartas de manhã, de tarde e de noite.*⁷³

Ao optar por seguir a carreira artística, a partir daí diariamente inserida entre a boemia e passando a ser assediada sem trégua pela mídia, compelida à exposição pública quando mal ingressava na vida adulta, Maysa, que sempre tivera forte personalidade e relativa liberdade por conta da educação menos rígida que recebeu dos pais boêmios, respondia geralmente com agressividade a perguntas maldosas, protagonizando destemperos emocionais regados a excessos alcoólicos, acabando por misturar seus papéis público e privado – algo, aliás, arraigado em sua formação e em seus hábitos espetacularizados. Conforme se verá, vários serão os sinais disso em seus escritos, nas entrevistas que deu e nas canções que interpretava, a maioria delas ambivalentes ao justamente oferecer ao público o que seriam indícios “autobiográficos”,

vida conjugal de paz e tranquilidade [...] Ao marido estava reservado o papel de senhor, de conselheiro, a quem era devida obediência e submissão. Cf. CUNHA, Maria Teresa Santos. Op. cit. pp 81-82.

⁷² “Nos anos 40 e 50, o ‘modelo masculino’ mais difundido era o do homem provedor-trabalhador, vinculado a um emprego fixo que propiciasse estabilidade e segurança à família, dedicado à família, metódico e regrado. [...] No ‘modelo masculino’ também valorizavam-se o sucesso profissional, a competitividade, a paixão pelo futebol e pela política, a força física, capacidade de luta, esperteza e ‘jogo de cintura’. A masculinidade heterossexual tradicional, a independência, incentivando a disputa como um elemento positivo no perfil masculino. [...] As mulheres introjetam e reforçam a construção dos estereótipos masculinos, tanto o do homem provedor como o do sedutor. A construção da masculinidade criou homens que deveriam se mostrar sempre fortes e capazes, limitar e ocultar suas expressões de sentimentos, viver quase que exclusivamente em campos competitivos, funcionando como opressores das mulheres, mas também como seus provedores.” Cf. MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit. p.117.

⁷³ Transcrição de trechos iniciados, respectivamente, em 0:02:10 e 1:18:51, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

todos eles recalcados pela performance da cantora em cantar e se apresentar, o que logo desencadeou um jogo de dupla “alimentação” entre seu nome e a exposição dele na mídia, tornando-se o tema “Maysa” um prato cheio para as manchetes sensacionalistas da época⁷⁴.

– O [samba-canção] “Ouça” foi durante [risos]. O “Ouça” foi justamente durante [a separação de André Matarazzo]. Eu estava sentada, chateada, esmorecida, doente, chateada, em cima da cama quando o André chegou e eu disse “ouça isso aqui”. O “Ouça” saiu assim como sai uma carta. Da primeira frase à última, ela saiu com um recado. Ele olhou aquilo e disse: “mas isso o que é?”. Eu disse: “isso é quase um bilhete pra você”. E a partir daí, em um programa que eu tinha de fazer no Rio de Janeiro, que chamava-se “Gente que Brilha”, com Paulo Roberto, lembra dele?, papai me acompanhou até o Rio e quando voltamos, fomos ao Sacha de noite, eu estava casada, é claro, e quando voltamos ao hotel eu disse: “olha, meu pai, eu queria lhe dizer que não volto mais pra São Paulo, e aqui eu vou ficar. Quero me separar, realmente meu caminho é esse eu não tenho por onde”. E assim foi.⁷⁵

O grande interesse do público em torno da vida particular de Maysa na realidade não surgira por acaso. Vinha da ambivalência que ela exalava, como a de ter um ar sofisticado reforçado por roupas caras, gestos refinados e um círculo social de prestígio, ao mesmo tempo em que revelava grande familiaridade com a boemia, com a cultura popular e seus artistas – considerando aí a acepção que o termo passou a ter a partir da revolução do entretenimento⁷⁶. Some-se a isso a desarmonia dela em escancarar suas

⁷⁴ Sobre isso, escreveu o biógrafo de Maysa, Lira Neto: “Sempre brusca nas resposta a perguntas que julgava impertinentes, Maysa também não tinha muita paciência com fotógrafos. Quando um deles, José Castro, da mesma *Revista do Rádio*, pediu-lhe que sorrisse pelo menos uma vez durante uma sessão de fotos, ela foi taxativa: ‘Por que sorrir? Não há motivo para tal. Eu não estou feliz’. Frases como aquela rendiam manchetes bombásticas e deixavam os verdugos à espreita de algum deslize mais grave para voltar a aguilhoar Maysa. Eterna malcriada, a cantora dos amores frustrados tinha consciência de que, a certa altura, tornara-se refém da própria imagem pública. ‘Eu embarquei nessa canoa furada e acabei me tornando o que queriam que eu fosse: uma mulher amarga e mal-amada’, desabafaria muitos anos depois. Cf. NETO, Lira. Op. cit. p.104.

⁷⁵ Transcrição de trecho iniciado em 0:16:05, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁷⁶ Ver nota 50.

dores, quando justamente esperava-se que fosse discreta, como manda a etiqueta da boa educação, dando a entender que estampava o que era de foro íntimo nas letras de suas canções, nos palcos que se apresentava, nos discos que gravava, nas entrevistas que concedia.

Compus muitas [canções] e devo ter gravado umas 50. Elas sempre refletiam meu estado de alma, minha tristeza e solidão. Nunca consegui escrever nada alegre.⁷⁷

Maysa logo construiu com esse tipo de atitude uma personalidade pública controversa, que passou a marcar presença na mídia não só por sua arte, mas também pelo que fazia crer ser sua vida pessoal oferecida ao espetáculo público, em uma evidente integração arte-vida e arte-corpo. Antecipando, à sua maneira e reservadas as proporções, o que mais tarde seria identificado como o comportamento de um superastro⁷⁸, Maysa, como eles, também foi sempre “a mesma” nos palcos, nas revistas, nas telas e na vida real. Daí ter sido diferente dos demais, porque levou a arte para o palco da vida e a vida para a realidade do palco. Porque como cantora continuou mulher; e como mulher, cantora. Agindo assim sempre de uma maneira espetacularizada, se considerarmos que o conceito de espetáculo significa:

⁷⁷ Trecho da “miniautobiografia manuscrita”, reproduzida em Dvd em anexo.

⁷⁸ A referência é ao cantor e compositor Caetano Veloso, em definição de Silviano Santiago. Sobre essa condição de “superastro” que ele identificou em Caetano, em 1972, ele a justificou assim: “Caetano percebeu esse caráter contraditório e sintético que estava sendo apresentado pela arte de Gláuber ou de José Celso, de Hélio Oiticica ou de Rubens Gerchman, e quis que seu *corpo*, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a *contradição*, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos artistas, mas nunca vivida por eles. Quis que seu corpo, pelo seu aspecto plástico, cativasse o público e que fosse ele a imagem viva de sua mensagem artística”. E, continuando, desta vez falando sobre a recepção ao superastro, acrescenta: “A primeira participação da plateia no número de Caetano não está tanto ligada à sua função de cantor, ou seja, manifestação de agrado ou desagrado quanto à música que interpretava, mas é antes reação ao seu corpo, à sua plástica: ‘Para mim jogavam pentes aos montes’ – confessa ele a Décio Bar. Querem pentear o canto que estava diante deles oferecendo cabelo-e-música. Queriam participar do ato, participando primeiro do ritual do superastro, da sua toailete”. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp.158-159.

tanto o resultado quanto o objetivo do modelo de produção dominante. Não é algo acrescentado ao mundo real – não é um elemento decorativo, por assim dizer. Ao contrário, constitui o próprio coração da irrealidade dessa sociedade. Em todas as suas manifestações específicas – notícias ou propagandas, anúncios ou o consumo de quaisquer formas de entretenimento –, o espetáculo concentra o modo dominante de vida social. Ele é a celebração onipresente de uma escolha *já feita* na esfera da produção e o resultado consumado dessa escolha. Tanto na forma como no conteúdo, o espetáculo serve como justificação total para as condições e as metas do sistema existente. Ele ademais assegura a *presença permanente* dessa justificação, pois governa praticamente todo o tempo despendido fora do processo de produção.⁷⁹

Quanto à sua carreira propriamente dita, a *persona* Maysa nunca deixaria de chamar a atenção e de se mostrar menos polêmica, principalmente quando, sem papas na língua, conforme a *persona* que compôs, compara os anos de ouro e o entrosamento que reinava então entre os artistas ao cenário competitivo e mercadológico do qual intencionalmente dizia ter se afastado nos anos 1970⁸⁰.

– *A primeira vez [que cantei em público], se não me engano, foi numa boate de São Paulo chamada Cave, numa festa beneficente. E a segunda vez, que foi para valer mesmo, porque a partir daí começou uma carreira, vamos chamar assim, foi no 36, Club 36, no Rio de Janeiro. Era uma boatezinha pequenininha ali em Copacabana [...] Era uma boate pequena, onde estavam Antonio Maria, foi uma noite que todo mundo chorou, tavam Samuel Wainer; Sérgio, o Stanislaw. Enfim todo o grupo, Dolores, todo aquele grupo. Realmente depois nós nos juntamos todos e ficamos um bloco, naquele tempo ninguém tinha inveja de ninguém, todo mundo gostava de todo mundo. Até o chato da gente fazia falta. A gente tinha um cara chato, “hii, lá vem esse cara tão desagradável”, mas se ele não tivesse perto da gente, a gente dizia “cadê fulano?”. Nós tínhamos amor pelas nossas coisas, ninguém tinha raiva ou inveja de ninguém, todo mundo gostava de se transar, falar coisas que se tinha. Enfim, nessa noite toda a gente estava lá e isso foi em 57, no final do ano.*⁸¹

⁷⁹ Cf. DEBORD, Guy. Tese 6. Apud SEVCENKO, Nicolau. 2001. Op. cit. pp. 81-82. Prefiro citar aqui a tradução da referida tese encontrada no livro de Sevcenko, e não a da edição brasileira da obra de Debord propriamente dita, a da Editora Contraponto, que também consultei, porque a tradução desta me pareceu melhor.

⁸⁰ As críticas que Maysa faz ao novo ambiente da música popular brasileira, citando literalmente Elis Regina, Fagner e Belchior, entre outros, serão reproduzidas mais adiante. Por enquanto, elas perpassam indiretamente a sua fala.

⁸¹ Transcrição de trecho iniciado em 0:17:15, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

O final dos anos 1950 foi o tempo em que Maysa reinou como protagonista do cenário musical, fase que ela iniciara aos 20 anos de idade, com o LP *Convite para ouvir Maysa*, em 20 de novembro de 1956, do qual constam oito composições suas⁸², nesse estilo que já nasceu vinculado à encenação⁸³, mas que sob sua batuta se destacaria em uma vertente mais intimista, recebendo o nome de música de dor de cotovelo. Esse termo, que ganhou força na década de 1950, principalmente no Rio de Janeiro, no intervalo entre os anos do samba (1930) e os anos da bossa nova (1960), buscava justamente sinalizar já em sua denominação um estado de espírito identificado com as interpretações emocionadas para letras que, lembrando a tradição literária ocidental do amor inacessível, falava de trajetórias amorosas que “eram vistas com muitas barreiras (econômicas, sociais, raciais, religiosas, etárias, legais e morais) e geravam um sentimento de impossibilidade, do amor e de si mesmo”⁸⁴. “Curtir uma fossa”, para usar terminologia da época, era como “ficar num buraco sonhando com o que se supunha impossível”⁸⁵.

Formulada em um tempo em que se operavam mudanças no comportamento noturno da cidade⁸⁶, logo essas canções começaram a traçar uma espécie de crônica da década de 1950, carregando suas letras nem tanto com as alterações do espaço urbano em si, mas com as conseqüências que traziam para os espaços privados, redefinindo relações e comportamentos⁸⁷. E elas trouxeram inovações⁸⁸, como a inclusão de letras

⁸² Desse disco, fazem parte os seguintes sambas-canções de autoria de Maysa: “Marcada”, “Não vou querer”, “Agonia”, “Quando vem a saudade”, “Tarde triste”, “Resposta”, “Rindo de mim” e “Adeus”.

⁸³ Retomo aqui a informação da *Enciclopédia da música brasileira*, editada por Marcos Antonio Marcondes, onde no verbete “samba-canção” diz-se que o estilo foi cultivado “inicialmente apenas por músicos do teatro de revista do Rio de Janeiro RJ. Cf. MARCONDES, Antonio Marcos. Op. cit. pp. 704-705.

⁸⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit. p.65.

⁸⁵ 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. p.18.

⁸⁶ “Essas músicas que se tocavam nas boates começaram a surgir no Rio com o fechamento dos cassinos. Quando o presidente Dutra fechou os cassinos em 1946 uma quantidade enorme de músicos ficou desempregada. Na falta de cassino para ir, criaram-se as boates, que foram o sucedâneo mais intimista, digamos assim, de lugares onde se ouvia música. Já tinha acontecido a mesma coisa em Nova Iorque 10 anos antes. [...] E no Brasil foi a mesma coisa. Quando as boates foram abertas logo depois da Segunda Guerra, com o fechamento dos cassinos, isso mudou a maneira de se fazer música e de se cantar. O samba rasgado e aquelas orquestrações americanas, que se ouvia na época dos cassinos, aquilo tudo foi reduzido um pouco e até a maneira de cantar passou a ser mais intimista. Vieram os famosos cantores de boate. Por coincidência, começou também uma grande invasão do bolero.” Cf. Idem. *Ibidem*. pp.18-19.

⁸⁷ “Nos anos 50, a emergência do ser moderno generalizou-se por toda a sociedade e passou à esfera do domínio da vida cotidiana [...] O viver moderno de Copacabana trouxe transformações culturais nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais, convivendo com experiência emergentes. [...] 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. Idealizava-se um novo modelo de conjugalidade, com a rejeição de vínculos

que falavam das dores de amor, mas sob o ponto de vista feminino⁸⁹, e, principalmente, recorrendo a certa coloquialidade no canto – justamente como Maysa cantava, identificada com cantores e compositores como Dolores Duran, Antônio Maria e Carlos Lyra⁹⁰.

Os intérpretes de fossa, portanto, não mais impostavam a voz de maneira exagerada, com o conhecido dó de peito dos ritmos antes em voga e que eram tocados principalmente nas rádios, interpretados por cantores como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria e Cauby Peixoto, por exemplo. O estilo desses artistas, que interpretavam as letras fazendo a voz se sobressair do conjunto musical, e, conseqüentemente, rompendo com a unidade da música – algo que, inadvertidamente, acabou sendo por vezes generalizado e estendido ao samba-canção de fossa, embora este, na verdade, estivesse no entrelugar; nem lá, nem cá –, foi o ponto central das críticas e desejo de ruptura manifestados por parte dos músicos, compositores e cantores do movimento de renovação musical e estética que, como já apontado, contra eles se voltou e que em

formais, e questionava-se um duplo padrão de moralidade, com a exigência de uma fidelidade estrita por parte da mulher e a aceitação da fidelidade relativa por parte do homem.” Cf. MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit. pp. 44-45.

⁸⁸ “Lá pelo ano de 1955, o compositor Antonio Carlos Jobim, na ‘Sinfonia do Rio de Janeiro’ – sequência de quadros musicais interpretados por diferentes solistas e conjuntos – lançou um trabalho denominado *Hino ao Sol* realizado de parceria com Billy Blanco. Esta, em nossa opinião, a primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que se iria firmar três anos depois: a bossa nova. Desse momento em diante, acelera-se o processo de renovação. Composições dadas a público em 1957 por Maysa, tais como: *Ouçã, Resposta, Felicidade infeliz*, significavam uma experiência nova para um auditório habituado a músicas de cunho mais conservador e já em uma considerável parcela desejoso de ouvir algo diferente”. BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 3 ed. p. 20.

⁸⁹ “No campo da autoria, Dolores Duran e Maysa foram nomes de destaque na década de 50. Pode-se dizer que a partir delas ocorre uma mudança significativa no cenário musical, inicialmente com a própria abertura de espaço para as compositoras, e também por terem imprimido linguagem poética à dor de amor, tema central das suas composições, falando dos sentimentos e ressentimentos femininos.” MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit. p.67.

⁹⁰ “Enquanto a Rádio Nacional produzia astros de grande popularidade, como Marlene, Emilinha Borba, Ângela Maria, Cauby Peixoto e outros, as boates de Copacabana, afeitas a uma linha mais intimista, contratavam cantores que interpretavam sambas-canções dramáticos, porém afinados com o ambiente sofisticado dos *night clubs*. As letras desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas. No entanto, vários compositores que adotaram esta linha, como é o caso de Dolores Duran, Antônio Maria, Carlos Lyra e Maysa, conseguiram lidar com esta temática através de uma linguagem coloquial que contrastava com o estilo rebuscado e parnasiano das letras de boleros e tangos abrasileirados. A forma musical desses cantores também se mostrava diferente dos sambas-canções convencionais, com criações melódicas e harmônicas que fugiam ao padrão já estereotipado do gênero, fortemente referenciado a uma estética que primava pelo exagero melódico e por uma harmonia previsível, envolvendo sequências óbvias de acordes. E, obedecendo a esse espírito intimista, os intérpretes conferiam às canções um tom cético e convergente com o espírito existencialista da época. Os temas dramáticos eram matizados com pitadas de ironia.” Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. pp.11-12.

breve agitaria o cenário nacional: a bossa nova⁹¹. Movimento esse, porém, ao qual, embora pertencesse ao outro “bloco”, digamos ao bloco intermediário que surgira na noite artística carioca, a ele Maysa também aderiu.

Para entender o cenários dessas transformações no meio das quais Maysa esteve inserida no início de carreira, especificamente a oposição entre bossa novistas e os cantores e compositores de fossa – algo que foi instigado pelos próprios protagonistas de um e outro lado, recorrendo ambos à imprensa da época⁹², polêmica que repercute ainda hoje em algumas leituras feita no presente⁹³ – é preciso situá-las também em uma sociedade de rígidos padrões morais, que, no entanto, já convivía com o frenesi consumista instigado pela sociedade de massas e por suas promessas de futuro, sob intensa propaganda do *american way of life* e dos sonhos desenvolvimentistas do então presidente Juscelino Kubitschek.

⁹¹ “Os músicos vinculados à bossa nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época, rompendo com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na canção popular brasileira e que se consolidou nos anos 50: a que se associava ao excesso, nas suas mais diferentes manifestações. Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas.” Idem. Ibidem. pp.10-11.

⁹² “A polêmica com Ronado Bôscoli, que chamava Antonio Maria de ‘o único mulato careca do Brasil’, o apelidou de ‘Galak, o chocolate branco’ e ‘eminência parda’, teve resposta cáustica de Maria em *O Jornal*, que divulgava, vibrando, o fracasso do show de Bossa Nova no Carnegie Hall. Os enfrentamentos com Antonio Maria poderiam ter sinais inesperados, como no episódio da boate Duvivier, no Beco da Garrafas. Lá se apresentava um show de Bossa Nova, quando Maria resolveu tirar satisfações com Bôscoli; na hora H, Aloysio Oliveira, saindo em defesa do amigo, urinou nos pés de Maria, que frente ao inesperado caiu na gargalhada e tudo acabou no Little Club, todos abraçados para um uísque. As divergências poderiam ter parado aí, mas a turma de Bôscoli escolheu Antonio Maria como vilão e ele, como brigão, aceitou, apesar de já se reconhecer o diálogo de Antonio Maria com Carlos Lyra, Tom e Vinicius de Moraes, e com outros letristas da frase enxuta, com influência da linguagem cinematográfica e da poesia coloquial que marcam as composições não só de Antonio Maria como de Dolores Duran.” MATOS, Cláudia Neiva de. “O balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). Op. cit. p.40.

⁹³ “O samba-canção era um amaciamento do samba, mas o samba-canção dos anos 30, como o Custódio Mesquita fazia e o Orlando Silva cantava, era mais puxado para o fox. Da segunda metade dos anos 40 em diante, o samba-canção passou a ser mais puxado para o bolero. [...] Mas aí começou realmente a haver um abuso, com a troca do sotaque do samba pelo do bolero. [...] As letras desses samba-canções abolerados eram passionais e reduziram toda a riqueza temática que a música brasileira tinha desde os anos 30 e grande parte dos 40. Até então o samba falava de tudo, falava de malandro, falava de operário, falava de mulher como vilã, da mulher como Amélia, do homem que era esperto, do homem que era corno, criticava os costumes da sociedade, falava da atualidade. E, de repente, tudo isso meio que meio que se perdeu em função daquelas letras melosas e demagógicas da canção abolerada. Assim, em meados dos anos 50, Carlinhos Lyra, Menescal e tantos outros tinham razão realmente em se rebelar contra aquilo e querer fazer uma coisa mais moderna [...] Porque aquelas músicas, como “ninguém me ama”, do Antonio Maria, eram um negócio muito derrotista. Você tinha também o ‘Se eu morrer amanhã ninguém vai se lembrar de mim’, ‘Ah, eu não posso lembrar que te amei’. Quer dizer, tudo era uma grande fossa, um negócio pra baixo e, aí, teria surgido aquela afirmativa, positiva, como o Vinicius passou a fazer: ‘Eu SEI que vou te amar, por toda minha vida eu VOU te amar.’ Uma coisa até mais viril, digamos. Mas não foi só isso, não foi uma coisa tão simples. 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.” Cf. CASTRO, Ruy. 2003. Op. cit. pp.17-19.

Para essa afirmação, embora em pauta e no fundo esteja mais uma vez o protesto de Maysa contra seu esquecimento, é sintomática a atitude do então presidente JK quando, embora não estivesse patrocinando nada nem ninguém, tenha usado de seu poder para receber e legitimar a cantora Maysa, então em viagem aos Estados Unidos, com a intenção de cumprimentá-la em seu trabalho de divulgação da música brasileira no exterior.

– O brasileiro nunca se interessou com o que aconteceu comigo lá fora. E tinha de ter se interessado porque no final das contas eu sai daqui às minhas custas, sem nenhuma ajuda de governo, sabe, nenhuma. De governo que eu digo é em termos de cultura. Sempre paguei pra ir cantar lá fora. Entende? Contratada, evidentemente. Um único personagem teve comigo um detalhe incrível. Mandou-me chamar quando eu ia pros Estados Unidos e disse “faz o avião dela passar por Brasília e daqui ela toma o avião pra New York”, que foi Juscelino que me recebeu em palácio e tudo, pra agradecer que eu fosse pra fora pra divulgar a nossa música. Eu tenho até uma fotografia disso, mas fora isso ninguém mais.⁹⁴

Era dentro desse contexto, em busca de expressão própria e visibilidade externa, que muitos dos jovens músicos do Rio de Janeiro procuravam criar outros caminhos artísticos que não o da música orquestral da dor de cotovelo, para eles muito longe de oferecer uma linguagem que fosse reconhecida internacionalmente e em sintonia com o projeto de um país que ansiava ser moderno, deixando para trás a imagem de nação calcada na monocultura agroexportadora.⁹⁵ Era por essa razão, justamente, que a ausência de um projeto para a construção da identidade da música popular brasileira incomodava tanto os bossanovistas em relação à música de fossa, gênero já intermediário mas ao qual eles estendiam seu avesso, embora nunca sistematizado, pelo

⁹⁴ Transcrição de trecho iniciado em 0:41:56, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

⁹⁵ Para reforçar essa associação entre o compromisso da bossa nova e os ideais construtivistas do governo JK, cito Santuza Cambraia Neves: “A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a ‘capital do futuro’. A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa. [...] No caso brasileiro, tratava-se de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva com relação à indústria e à mídia que permitisse aos artistas intervir nestas esferas em prol de uma transformação da sociedade. Cabia ao artista, portanto, participar do novo mundo que então se descortinava, e não ficar preso às idealizações provenientes de nossa tradição acadêmica e humanista, que alçava a cultura a um estatuto elevado e só acessível aos postuladores de verdades essenciais e imutáveis”. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. pp. 30.

fato de seus artistas continuarem a cantar letras melancólicas, terem rompantes sentimentais e, sobretudo, apresentarem uma maneira sem novidades de se compor, arranjar e executar as canções.

Nesse sentido, uma mesma música interpretada por um e outro gênero trazia diferenças conceituais significativas. Cito aqui dois exemplos bem explicativos disso: primeiro, a comparação entre a interpretação de Elizeth Cardoso para “Chega de saudade”, de 1958, e a de João Gilberto, de 1959.

Na gravação original de Eliseth Cardoso, no LP *Canção do amor demais*, de 1958, “Chega de saudade” tinha um tratamento orquestral ainda atado às concepções musicais dos anos 40, com violinos ao fundo. Além disso, a música recebeu de Eliseth uma interpretação dramática, despida da leveza da sensibilidade bossanovista. Na leitura de João Gilberto do ano seguinte, voz e violão substituem a profusão de instrumentos da gravação de Eliseth. Não se trata, entretanto, de uma questão apenas de escolha de instrumentos, mas da maneira articulada de usá-los, criando um tipo de divisão harmônica em que a voz não coincide exatamente com o acompanhamento do violão, de modo que a linha melódica está ora ligeiramente adiantada, ora ligeiramente atrasada em relação ao ritmo marcado pelo instrumento. João Gilberto passa a encarnar uma nova categoria de intérprete: o que não concebe o canto sem o instrumento (no caso, o violão).⁹⁶

E, segundo, a comparação de “Caminhos cruzados”, de Tom Jobim, gravada, de um lado, por Maysa, e, de outro, também por João Gilberto.

Se na gravação dela [Maysa] os elementos essenciais do ritmo original do samba foram lançados ao esquecimento quase total pela concepção do arranjo e, sobretudo, pelas inflexões do fraseado, na dele [João] chega-se a ouvir – com o ouvido interior – o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção. É uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba [...] eu de fato gosto de sambar ao som dessa gravação, e toda vez que o faço sinto a delícia do que é sambar e do que é saber que João Gilberto está me mostrando o samba-samba que estava escondido num samba-canção que, se não fosse por ele, ia fingir para todo o sempre que era só uma balada.⁹⁷

⁹⁶ Idem. *Ibidem*. p. 15. Mantive na transcrição a grafia de Eliseth, com “s”.

⁹⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Apud MATOS, Cláudia Neiva de. Op. cit. p.88.

Mas mesmo que, de um lado, Maysa cantasse sambas-canções de fossa com grandes “inflexões no fraseado”, quase em prantos e com uma gestualidade em que muito lembrava a francesa Edit Piaf; de outro lado, porém, sua ambivalência e anseio pelo moderno e internacional também a conduzia rumo à bossa nova, o movimento que então engatinhava, trazendo uma narrativa musical ainda mais coloquial e despojada⁹⁸, por mais contrastante⁹⁹ que isso pudesse soar em relação ao vínculo dela com o criticado estilo com o qual se lançara e permaneceria eternamente associada¹⁰⁰. Nesse sentido, para situar o que seria uma espécie de matriz de sua arte, o que Maysa nunca negou, vale citar o último depoimento dela, quando indagada sobre o que achava do bolero e se já tinha composto um, estilo de música com o qual, afinal, a fossa sempre se aproximou e do qual a cantora sempre gostou, embora tenha sido criticada por isso.

– Acho o bolero sensacional, meu Deus do céu. O que é o samba-canção? É o bolero um pouco mais lento, não deixa de ser também. Bolero pra mim é quase a matriz de todas as músicas. O fado também é matriz do samba-canção. O bolero acho um troço incrível dentro, absolutamente dentro da nossa cultura. Meu Deus do céu, vamos pensar, pra mim, no maior poeta do povo realmente brasileiro, chama-se Lupicínio Rodrigues. Na minha opinião, é o cara que vai mais direto dentro da cultura do contexto brasileiro, do que realmente representa a nossa. Bota a música dele, não é um bolero? O bolero é um ritmo,

⁹⁸ A bossa nova, segundo o maestro Julio Medaglia apresentava “uma interpretação despojada e sem a menor afetação ou peripécia ‘solística’ [que] era parte essencial da revolução proposta pelo disco. Em outros termos, era a negação do ‘cantor’, do ‘solista’ e do ‘estrelismo’ vocal e de todas as variantes interpretativas ópera-tango-bolerísticas que sufocavam a música brasileira de então. Era a vez do cantochão, da melódica mais simples e fluente, da impostação mais natural e relaxada, não raro com trechos em ‘lá-lá-lá’ ou associados, onde se percebem, com toda a clareza, as mínimas articulações musicais e literárias.” MEDAGLIA, Julio. “Balanço da bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de. Op. cit. p. 75.

⁹⁹ Ainda em seu ensaio “Bossa Nova”, Brasil Rocha Brito, ao falar da interpretação e do canto no gênero bossa nova, afirma: “Jobim definiu a concepção do canto na BN como consistindo em se cantar *cool*. Tentaremos explicar esta colocação. Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical. O que está de acordo com a posição estética do movimento. A ‘voz cheia’, o ‘dó de peito’, a lágrima na voz’, o ‘canto soluçado’ etc., são rejeitados pela BN. Algo que causou e ainda causa espanto em grande parte do público: o fato de não se incrementar a *loudness* da voz quando se canta uma nota aguda. O canto flui como na fala normal.” BRITO, Brasil Rocha. In: CAMPOS, Augusto de. Op. cit. p.35.

¹⁰⁰ Lembrando as canções de maior sucesso do ano de 1957, Jairo Severiano e Zuzana Homem de Mello, indicam o samba-canção *Ouçá*, de autoria de Maysa, escrevendo o seguinte: “Levada, pelo produtor Roberto Corte Real, das festas grã-finas para os estúdios de gravação, Maysa se tornou imediatamente conhecida em todo o país, cantando o samba-canção ‘Ouça’, o grande sucesso de sua carreira. Embora capaz de interpretar os mais variados tipos de música, nacional ou estrangeira, foi nas canções de amores sofridos, como ‘Ouça’, que ela melhor se realizou artisticamente.” SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical). p.331.

como samba-canção. Por que essa prevenção contra o bolero? Engraçado é que sempre gravei bolero, desde 56, agora que o pessoal tá começando a gravar bolero do João Bosco e assim mesmo fica com certa vergonha, será que devo ser, que ou não devo? Ninguém assume realmente aquele troço. Acho o bolero uma maravilha. Por que é que você perguntou? [...]

Aramis Millarch: – *Você já gravou bolero?*

– *Poxa, meu Deus do céu, pega alguns discos meus. “Alguém me disse”¹⁰¹ eu fiz um bolero. No disco que eu fiz pra Philips, Ando só numa multidão de amores¹⁰², tem um bolero que eu gravei com o Luizinho [Eça], arranjo do Luizinho, praticamente eu considero todas as músicas que eu gravei, elas podem não ter a divisão de um bolero, mas são boleros.*

Aramis Millarch: – *Mas você também compôs boleros?*

– *Nunca dei o nome de bolero, é que eu, não dar nome às coisas é muito importante. Dar nome às coisas, pra quê?¹⁰³*

Hábil com as ambivalências e os entre-lugares, sem nunca ter se posicionado de maneira maniqueísta em relação aos estilos que cantava, até porque Maysa nunca retirou a fossa de seu repertório, mas o fato é que a aproximação dela dos bossanovistas Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Luiz Eça, Helcio Milito, Bebeto Castilho e Luiz Carlos Vinhas, encontro que culminou com a gravação, em 1961, pela Columbia – e não pela RGE, até então sua gravadora oficial, que não aceitou a novidade – do LP *O barquinho*, cuja música homônima era seu principal destaque¹⁰⁴.

¹⁰¹ Música de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, gravada por Maysa no LP *Voltei*, de 1960.

¹⁰² Desse disco, gravado em 1970, fazem parte: “Molambo” (Jayme Florence “Meira”/Augusto Mesquita), “Yo sin ti” (Arturo Castro), “Me deixe só” (Roberto Menescal/Maysa), “Chuvvas de verão” (Fernando Lobo), “Três lágrimas” (Ary Barroso), “Assim na terra como no céu” (Roberto Menescal/Nonato Buzar/Paulinho Tapajós), “Eu” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), “Suas mãos” (Pernambuco/Antonio Maria), “Bonita” (Tom Jobim/Vrs. Ray Gilbert), “Resposta” (Maysa), “Que eu canse e descanse” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), “As praias desertas” (Tom Jobim), “Quando chegares” (Carlos Lyra).

¹⁰³ Transcrição de trecho iniciado em 1:03:27, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹⁰⁴ Desse disco, fazem parte as seguintes bossas: “O barquinho” (Ronaldo Bôscoli/Roberto Menescal), “Você e eu” (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes), “Dois meninos” (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli), “Recado à solidão” (Chico Feitosa), “Depois do amor” (Normando/Ronaldo Bôscoli), “Só você (Mais nada) (Paulo Soledade), “Maysa” (Luiz Eça/Ronaldo Bôscoli), “Errinho à toa” (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli), “Lágrima primeira” (Ronaldo Bôscoli/Roberto Menescal), “Eu e o meu coração” (Inaldo Villarin/Antonio Botelho), “Cala meu amor” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Melancolia” (Luiz Eça/Ronaldo Bôscoli).

– *A coisa tava começando a apontar naquele momento. Fomos para o estúdio e foi a coisa mais maravilhosa. Ver Luizinho [Eça] naquela época com 19 anos na frente de todos aqueles professores, regendo aquela orquestra maravilhosa como ele regeu, e os arranjos que ele fez foi um negócio assim realmente. Eu não sei, foi talvez uma das maiores emoções da minha vida, mais do que quando ouvi o “Ouça” orquestrado pela primeira vez. Foi tão lindo aqueles garotos e daí nasceu o disco. O barquinho eu acho que é o primeiro disco de bossa nova que saiu no Brasil. Depois disso foi que a RGE achou que essa imagem estava de uma certa maneira me prejudicando, porque minha imagem não era de barquinhos, issos e aquilo, e desgraçadamente fez a maior burrada pedir à CBS¹⁰⁵ que tirasse da praça o disco. E foi retirado e no momento que retirou entra “O barquinho” que foi o boom de João Gilberto, estourou o disco de João Gilberto.¹⁰⁶*

Mas não foi apenas o entrave com a gravadora RGE e a solicitação que esta fez de se recolher do mercado o disco que marcou a incursão de Maysa pelo novo gênero. Na ocasião da gravação do disco, diferentemente do depoimento retrospectivo de Maysa ser todo positivo, vale destacar a seguinte passagem de sua biografia, baseada em lembranças de outras pessoas, para com isso se ter ideia da dificuldade que significou transitar de um estilo musical a outro.

Durante os ensaios, por diversas vezes Ronaldo Bôscoli praguejou contra quatro gerações dos Monjardim ao constatar que Maysa encontraria sérias dificuldades em adaptar a voz ao balanço e à marcação que a Bossa Nova exigia. “Maysa, assim não dá, você está cantando Bossa Nova como se estivesse entoando um samba-canção daqueles bem cafonas”, ele reclamava, segundo contaria Luiz Carlos Miêlle – amigo e parceiro de Bôscoli na produção de inúmeros *pockets-shows* que marcariam época no Beco das Garrafas. Roberto Menescal também testemunhou várias cenas em que Bôscoli perdeu a paciência e, colérico, parecia querer arrancar os cabelos em desespero. Mesmo assim, as gravações prosseguiram. “Aguardem: a Maysa do novo disco aparecerá cantando leve, mais perto do ouvinte, sem superdramatização”, prometeu Ronaldo Bôscoli, talvez tentando convencer a si mesmo, na reportagem publicada pelo *Jornal do Brasil*.¹⁰⁷

Enquanto no Brasil esse momento vivido por Maysa envolveu muitas polêmicas, incluindo reclamações de traição por parte de seus fãs; no exterior, onde ela sempre

¹⁰⁵ Maysa usa a sigla CBS, que significa Columbia Broadcasting System.

¹⁰⁶ Transcrição de trecho iniciado em 0:28:54, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹⁰⁷ NETO, Lira. Op. cit. p.164.

cantou, com temporadas frequentes na Argentina, Uruguai, Venezuela, México, Portugal, entre outros países, sua imagem era cada vez melhor, embora até mesmo lá fora as ambivalências se manifestassem. Vale mencionar, nesse sentido, a apresentação dela no Olympia de Paris, em 16 de janeiro de 1963, no palco que era então um dos espaços artísticos mais prestigiados do mundo ocidental, frente a uma plateia repleta de franceses atraídos por chamadas como a do jornal *France Soir*, que a tratou por “*la reine de la Bossa Nova*”¹⁰⁸ – o que no Brasil geraria controvérsias, já que por aqui Maysa era tida como a “rainha da fossa”, para usar a mesma denominação. Ali, no entanto, foi com a famosa canção “*Ne me quitte pas*”, de Brel, que naquela única noite de apresentação ela arrancou muitos aplausos e elogios. Nada de fossa, nem de bossa, portanto. Os aplausos vieram por ela cantar em francês, e muito bem, na condição de estrangeira, uma das canções francesas mais em voga na época.

No Olympia sou bisada para voltar em cena, não com as 9 músicas brasileiras que cantei mas sim com outra música que viria também a ter um lugar para sempre no meu repertório que é “*Ne me quitte pas*”. Jacques Brel estava presente num dos meus ensaios, e sentindo a dificuldade que eu tinha com músicos, me emprestou a sua orquestra para que me acompanhasse, e eles se saíram muito bem nas bossas novas que acompanharam. Foi muito engraçado pois quanto tive que voltar em cena na 4ª vez do “*Ne me quitte pas*”, fiquei enrolada na cortina enorme do Olympia e não tinha maneira de sair de lá e o povo aplaudindo e eu presa, sem poder respirar.¹⁰⁹

Meses antes da noite de sucesso na França, ocasião que coroou uma temporada iniciada com uma viagem ao Japão – onde, aliás, Maysa seria a primeira brasileira a se apresentar na TV japonesa, viagem que fez a convite da estreia da linha Rio-Tóquio da Real Aerovias, deixando para a posteridade uma gravação em que surge completamente incomodada com a falta de informação do apresentador japonês em relação ao samba, ao carnaval e ao samba-canção brasileiros –, a cantora esteve morando nos Estados Unidos, para gravar um disco pela CBS americana (Columbia) e se apresentar na casa noturna Blue Angel, de onde, segundo ela, saíram “cantores como Harry Belafonte,

¹⁰⁸ O título diz: “Eis a rainha da bossa nova” e essa matéria foi reproduzida e citada no texto interno do encarte do LP *Maysa – Evento*, por Aloysio de Oliveira, o último lançamento de Maysa em vida, pela Odeon, em 1974. Ver Dvd em anexo.

¹⁰⁹ Trecho da “miniautobiografia profissional datilografada” de Maysa. Ver Dvd em anexo.

Eartha Kitt, Odetta etc...”.¹¹⁰ Em sua visão retrospectiva sobre essa fase da vida artística, distanciada do cenário artístico, depois de autopropagar seu ineditismo em várias passagens, Maysa disse o seguinte:

– Em 61, eu estava com um contrato de dois para os Estados Unidos, cantando no Blue Angel, contratada pela CBS e agenciada pela ABC. Então foi um negócio que até hoje não sei explicar como isso funcionou. Sei que passei dois anos trabalhando em New York no local mais chique vamos dizer assim da Broadway, uma vida absolutamente sofisticadíssima. Bom, eu consegui acabar com a minha carreira em New York. Porque estava se preparando uma coisa tão bonita. Eram tantos os elogios, enfim. Me achavam um pouco parecida com a Jacqueline Kennedy, aquele boi de gorda que eu tava, mas o tipo da cara, muito badalado o meu nome, mas eu consegui também acabar com aquele troço, não bem era aquele troço, tava muito profissional demais, tava arrumadinho demais, não era aquilo, então eu dei uma fugida, eu fui parar em Buenos Aires e daí surgiu o tal disco da CBS, que foi Maysa sings songs before dawn¹¹¹, que nunca saiu aqui, saiu na Argentina, aqui ninguém conhece. [...] Gravei “A noite do meu bem”, em português. Gravei em francês, foi a primeira gravação de “Ne me quitte pas”, ninguém conhecia Jacques Brel, ninguém conhecia a música “Ne me quitte pas”. Foi a primeira gravação. Isso nos Estados Unidos. Esse disco não chegou no Brasil. E a partir daí então o disco foi todo feito com músicas antigas, por exemplo, músicas de Judy Garland, “The man that go away”, “You better go now”, músicas antigas daquela época, coisas inclusive de Bessie Smith. Mas esse disco não chegou aqui.¹¹²

E vale destacar a sequência imediata desse depoimento de Maysa, quando ela justamente fala de sua temporada nos Estados Unidos, porque o tom de reclamar para si um reconhecimento esquecido ou ignorado, mote, afinal, dessas memórias narradas desde a margem, atingem um ponto significativo quanto a quem levou, afinal, a bossa nova por primeira vez aos Estados Unidos – percebe-se que um ponto crucial para quem viveu essa época –, já que a todo momento a memorialista parece reclamar parte desses

¹¹⁰ Trecho da “miniautobiografia profissional datilografada” de Maysa. Ver Dvd em anexo.

¹¹¹ Desse disco, fazem parte as seguintes canções: “You better go now” (Robert Graham/Bickley Reichner), “Something to remember you by” (Howard Dietz/Arthur Schwartz), “The end of a love affair”, “Night of my love” (“A noite do meu bem”) (Dolores Duran), “If I forget you (Irving Caesar), “Ne me quitte pas” (Jacques Brel), “When your love has gone” (Eina Swan), “Mean to me” (Fred Ahlert/Roy Turk), “The man that go away” (Harold Arlen/Ira Gershwin), “Autumn leaves” (Kosman/Prevert/Mercer), “I’m a food to want yoy (J. Wolf/Frank Sinatra/J. Herron), “La barca” (Roberto Cantoral).

¹¹² Transcrição de diálogo iniciado em 0:35:11, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

“louros”, que entraram no imaginário cultural atribuídos a Antonio Carlos Jobim e João Gilberto, entre outros.

Aramis Millarch: – *Essa época coincidiu com a apresentação no Carnegie Hall?*

– *Eu nunca fiz Carnegie Hall.*

Aramis Millarch: – *Digo o concerto de bossa nova.*

– *Isso foi bem depois, bem depois. Quando voltei dos Estados Unidos, o pessoal nem tinha ido, eles foram lá pra 64.*

Aramis Millarch: – *O Carnegie Hall foi em 62.*

– *62?*

Aramis Millarch: – *62.*

– *Eu tava lá. Eu não tinha transa nenhuma quase com brasileiros lá em New York. Você tem certeza que foi 62?*

Aramis Millarch: – *Novembro de 62.*

– *Eu tava lá. Tinha um grupo de brasileiros lá que me lembro tava se apresentando naquele [inaudível] porque quem me ajudou com o ritmo lá em New York foi o Russo do Pandeiro¹¹³, ele saía correndo do show dele lá onde ele estava e vinha no Blue Angel pra começar a me ajudar no ritmo do samba, porque realmente era muito difícil pra eles lá captar essa coisa do samba. Mas eu não me lembro desse concerto no Carnegie Hall, realmente não me lembro. Talvez na época que eles fizeram, em novembro, talvez eu não estivesse lá.¹¹⁴*

Ainda sobre o mesmo assunto, são particularmente importantes duas passagens desse último depoimento de Maysa: uma delas ao citar seu encontro com João Gilberto e o fato de ela ter sido uma das primeiras a levá-lo a um programa de televisão; a outra

¹¹³ Nome artístico de Antonio Cardoso Martins (1913-1985), músico que acompanhou Carmem Miranda aos Estados Unidos, na década de 1940; tendo participado de vários filmes de Hollywood e ficado famoso por comprar a casa que em Hollywood pertencera a Rodolfo Valentino, imóvel que, ao vender, deu-lhe condições de montar um estúdio de gravação de *jingles* no Rio de Janeiro, onde João Gilberto, em início de carreira, bateu na porta. Com ele, Gilberto gravou o samba-canção com ares de bolero “Você esteve com meu bem?”. “O querido Russo não entrou com um vírgula na parceria de ‘Você esteve com meu bem?’, mas contribuiu com seus contatos na RCA Victor para que a canção fosse gravada. E por uma estreante: Mariza, futura Gata Mansa, a nova namorada de João Gilberto.” Cf. CASTRO, Ruy. 1990. Op. cit. p. 80.

¹¹⁴ Transcrição de diálogo iniciado em 0:38:10, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

quando afirma que Ronaldo Bôscoli, seu principal par da sua fase bossa nova, não ter sido devidamente reconhecido.

– Nessa noite Silvinha me aparece lá em casa com um rapaz estranhíssimo, com um violão pendurado nas costas, não sei o quê, eu disse quem é, Silvinha diz “cala a boca que você vai ouvir um negócio”. De repente, aquele homem começa a tocar o violão, “minha nossa, o que é isso?”, de uma maneira, uma marcação estranhíssima. Eu disse “eu tenho de ir amanhã à São Paulo, no meu programa de televisão, será que você pode ir comigo, poderia me acompanhar, que eu gostaria imensamente que você conhecesse, que o pessoal da Record te conhecesse”. Ele não disse nem sim, nem não. Sei que no dia seguinte ele estava no carro e foi. Simonetti, eu e ele. Ele não disse uma palavra do Rio até São Paulo. Quando chegou na hora do programa, eu falei, chamei Paulinho de Carvalho e falei “esse rapaz vai me acompanhar nas músicas”. Ele disse “não pode, você tem uma orquestra inteira pra você, não sei como ele vai te acompanhar”. “Sei, mas não vou querer orquestra inteira no programa inteiro. Vou querer que ele me acompanhe num número. “Não pode ser, você sabe que os músicos, não sei o quê, não sei o quê”. Bom, total, no meio do programa, fiz uma brincadeira e acontece que ele entrou. Paulinho ficou uma bala, mas não podia tirar do ar porque, naquele tempo, era ao vivo. Esse rapaz depois voltou de automóvel conosco de São Paulo, eu tinha um programa no Rio no dia seguinte. Não falou uma palavra. Esse rapaz era nada mais, nada menos que João Gilberto.

* * *

...Essa turma toda que estava lá [em turnê na Argentina] naquele tempo. E Ronaldo Bôscoli, que é o grande injustiçado da bossa nova, ninguém se lembra dele, que ele foi, vamos dizer assim, a mola propulsora daquilo, foi ele realmente.¹¹⁵

Apesar de lembrada por cantar a fossa e a bossa, com o tempo Maysa iria além, construindo um repertório eclético, com muitas canções estrangeiras, e, principalmente, música popular “de qualidade”, adjetivação para a qual acabou contribuindo, por conta de interpretações particularmente densas, sua marca artística, para composições de pares como Antonio Maria, Dolores Duran, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, entre os brasileiros; e ainda Cole Porter, Edith Piaf e Jacques Brel, entre os estrangeiros, para citar alguns.

¹¹⁵ Transcrições iniciadas em 0:26:48 e 0:33:33, respectivamente, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Estão reproduzidas por completo no Dvd em anexo.

Dos compositores brasileiros, foi de Tom Jobim – “*o maestro do meu primeiro programa*”¹¹⁶ – sozinho ou em parceria, em especial com Vinícius de Moraes, que Maysa mais gravou, até mais do que o dobro das composições de Ronaldo Bôscoli, o segundo colocado em sua discografia. E a razão para isso talvez esteja na identificação dela com o “excesso”, mas também com o livre trânsito de Tom Jobim entre experimentos musicais eruditos (sinfônicos e camerísticos) e populares (os mais diversos gêneros), em oposição complementar, dentro da bossa nova, ao estilo de João Gilberto¹¹⁷. Quanto a Vinícius de Moraes, não seria inoportuno ressaltar a transição dele de poeta erudito convertido a letrista popular, uma condição com a qual Maysa não haveria como não se identificar, já que também buscava, a exemplo dele, reservadas as proporções, sua comunhão com essa linguagem popular e tida como pouco “elevada”. Em pleno envolvimento com a bossa nova, a trajetória de Maysa ainda a levaria a estar quase uma década na Europa, mais especificamente na Espanha, país onde passou a viver com seu segundo marido, onde quase não atuou como cantora, mas de onde costumava se deslocar para rápidas temporadas em boates e programas de TV em Portugal, Itália, México, Peru, Venezuela e no Brasil. Por aqui, ela esteve em 1966, para I Festival Internacional da Canção¹¹⁸, ficando com o terceiro lugar ao interpretar “Dia

¹¹⁶ Trata-se do programa de televisão “Convite para ouvir Maysa”, na TV Record, de São Paulo. Citação que corresponde a trecho de entrevista à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Conferir Dvd em anexo.

¹¹⁷ Para essa oposição complementar dos dois expoentes da bossa nova, recorro a Santuza Cambraia Naves, que, analisando os estilos de Tom Jobim e o de João Gilberto, identifica no primeiro tendências mais sinfônicas, identificadas com o modernismo musical de Villa-Lobos, enquanto que, no segundo, características mais camerísticas, intimistas e concisas, identificadas com a sintaxe da poesia concreta. Ela afirma: “É interessante observar que as figuras que mais se destacaram na criação da bossa nova exibiam, ao se encontrarem no final dos anos 50, sensibilidades diferentes. Se João Gilberto buscava um estilo intimista, Tom Jobim, embora versátil enquanto compositor, já aparecia no cenário bossa-novista com uma estética bastante marcada pelo excesso. Se João adotava uma postura mais camerística, Tom se voltava para os recursos sinfônicos. É como se ambos interpretassem o momento histórico em que viviam de maneiras diferentes: João à maneira construtivista que marcava a década, tanto na literatura quanto na arquitetura e nas artes plásticas, e Tom a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Villa Lobos. [...] Mas o fato é que, guardadas as diferenças de sensibilidade entre João Gilberto e Tom Jobim, Tom se sentiu atraído pelas experimentações da bossa nova. Isso é revelador, por um lado, de sua flexibilidade e ecletismo como músico e compositor, já que desde o início de sua carreira nunca mostrou um perfil musical definido por um único tipo de sensibilidade. De fato, a tendência de Tom ao excesso se manifestou desde cedo, principalmente se considerarmos os relatos sobre os seus exercícios musicais, no final dos anos 40, com obras de Gershwin, Ravel, Debussy e Villa-Lobos, entre outros, e o seu entusiasmo pela descoberta dos compositores russos Rachmaninoff, Prokofiev e Stravinsky. Porém, mesmo quando trabalhava neste registro, jamais incorria numa ostentação vulgar de artifícios vazios; pelo contrário, valorizava os acordes (a harmonia), num rigoroso processo de seleção das notas. E, apesar desta vocação para a produção de composições exuberantes, ao estilo sinfônico, Tom também se sentia muito à vontade para criar peças mais intimistas. João Gilberto e Tom Jobim se complementavam, portanto, com suas contribuições específicas: João entrou com o *ritmo*, a *batida* bossa-nova, e Tom, com sua *harmonia* requintada”. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. pp. 18-21.

¹¹⁸ “Criado por Augusto Marzagão, o Festival Internacional da Canção (FIC) foi realizado em sete edições, de 1966 a 1972, no Maracanãzinho (RJ). O I FIC foi transmitido pela TV Rio e os demais pela

das rosas”, de Luiz Bonfá e Maria Helena Toledo. Sobre a mudança para a Europa, Maysa escreveu o seguinte em sua “miniautobiografia pessoal manuscrita”:

Fora do Brasil estive 7 anos. As razões foram várias mas a principal foi meu segundo casamento. Meu 2º marido Miguel Azanza era espanhol e todo seus negócios estavam na Espanha. 2º foi querer levar Jayme para que ele tomasse contato com a vida num local onde ele fosse somente Jayme, e não Jayme Matarazzo. Para que ele aprendesse a se valorizar pelo que ele é e não por outras coisas que poderiam ocorrer em face de seu nome. Com a morte de André, meu 1º marido, levei o Jayminho para Espanha e hoje não me arrependo.¹¹⁹

De volta ao Brasil em 1969, depois de uma turnê pela África portuguesa, já em fase pós-bossa nova, o cenário que Maysa encontrou no país era bem diferente daquele de quando partira¹²⁰. A nova década chegava mais do que nunca atravessada pela lógica da mercadoria, refletindo-se em uma indústria fonográfica mais voltada para resultados imediatos; em letras de música mais curtas e fragmentárias, quase como descrições cinematográficas e bastante contaminadas pelo discurso da publicidade. A “narrativa” melodramática e repleta de dor dos antigos sambas-canções de fossa estavam, portanto, fora de lugar. Também o tom da conversa informal e despreziosa da bossa nova, marcado pela estética da simplicidade, encontrara pela frente as guitarras da tropicália e seu processo de sincretismo e inclusão da cultura mais popular.

TV Globo. O evento era dividido em duas fases, nacional e internacional. A canção classificada em 1º lugar na fase nacional representava o Brasil na fase internacional do festival, disputando com representantes de outros países o Prêmio Galo de Ouro, desenhado por Ziraldo e confeccionado pela joalheria H. Stern. Apenas duas canções brasileiras foram contempladas com o Galo de Ouro: “Sabiá” (Tom Jobim e Chico Buarque), interpretada por Cynara e Cybele, vencedora em 1968 do III FIC, e “Cantiga por Luciana” (Edmundo Souto e Paulinho Tapajós), interpretada por Evinha, vencedora em 1969 do IV FIC. Destaque para Hilton Gomes, apresentador oficial do FIC, que imortalizou a frase “Boa sorte, maestro!”, e para Erlon Chaves, que compôs o “Hino do FIC”, tema de abertura do festival. 1966: I Festival Internacional da Canção: 1º lugar: “Saveiros” (Dori Caymmi e Néelson Motta), com Nana Caymmi - 2º lugar na fase internacional; 2º lugar: “O cavaleiro” (Tuca e Geraldo Vandré), com Tuca; 3º lugar: “Dia das rosas” (Luiz Bonfá e Maria Helena Toledo), com Maysa.” Disponível em <[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Festival%20Internacional%20da%20Can%20E7%E3o%20\(RJ\)&tabela=T_FORM_C](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Festival%20Internacional%20da%20Can%20E7%E3o%20(RJ)&tabela=T_FORM_C)>. Acessado em 22 de janeiro de 2010.

¹¹⁹ Ver texto completo em Dvd em anexo. Vale observar que essa decisão de Maysa, a qual implicou dez anos de colégio interno para o filho, acabou sendo retratada pelo próprio Jayme Monjardim na minissérie que ele dirigiu na TV em 2009, *Maysa quando fala o coração*, tendo sido uma das cenas que mais causou comoção e críticas à cantora por parte do público.

¹²⁰ Viviam-se então, para citar algumas transformações, o recrudescimento da ditadura militar com o AI-5 cerceando as liberdades políticas e civis, enquanto, por outro lado, no campo das artes, conviviam a contracultura, a tropicália, as músicas engajadas, a experiência da poesia concreta, o cinema de Glauber Rocha, o experimentalismo de Hélio Oiticica nas artes plásticas, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, o início do jornal *Pasquim*, entre tantas outras manifestações de resistência, reclamando principalmente novidades comportamentais e estéticas.

Sem se identificar com as canções de protestos, nem com o samba-afro ou os ritmos regionalistas, tampouco com a jovem guarda e muito menos com a tropicália, talvez um pouco mais próxima das apresentações exteriorizadas e excessivas que nasciam a partir do Beco das Garrafas¹²¹, no Rio de Janeiro, e migravam para os grandes teatros, Maysa buscou a partir daí renovar-se artisticamente. E embora tenha gravado por esses anos aquele que é tido como um de seus discos mais bonitos, uma verdadeira novidade em sua arte¹²² – o LP *Maysa*¹²³, lançado em 1969, pelo selo Copacabana, em cuja capa ela aparece em foto com o filho aos 13 anos –, uma outra expressão sua, paradoxalmente, é que teve grande repercussão, manifestada na mesma época, mas através de grandes shows performáticos, repletos de apresentações apoteóticas e ecléticas para grandes públicos. Essa foi justamente a fórmula do show que Maysa apresentou na cervejaria Canecão, no Rio de Janeiro, em que se fez acompanhar ao vivo por grande orquestra e dançarinos, com muita troca de figurino, ela de pernas de fora, mais próxima dos espetáculos americanos da Broadway e bem diferente, portanto, de seu antigo estilo intimista das boates, época em que, em clima de tristeza e solidão, cantava praticamente para pequenas plateias de classe média alta.

Estava já cansada de me apresentar em boite, para o público restrito que paga milhões para ver um show, e para falar enquanto o artista canta, aliás diga-se de passagem problema que eu nunca tive porque

¹²¹ Tratava-se da rua Duvidier, em Copacabana, local que concentrava três boates e onde, ao contrário do clima intimista da bossa nova, passou-se a valorizar os solistas e a instrumentalização das músicas, a formação de grandes bandas, apresentações de coreografias intercaladas a textos literários e humorísticos – os chamados *pocketshows*, abrindo, assim, caminho para despontar novos artistas e tendências. “As canções de bossa nova, como vimos, se adequavam a ambientes intimistas; criava-se e ouvia-se bossa nova nos apartamentos da Zona Sul carioca. Já as tendências que se desenvolveram depois envolviam um público maior, de feição universitário, politizado, que experimentava um tipo diferente de fruição estética. A música popular se deslocou então para os teatros lotados por estudantes ávidos por ‘mensagens’ políticas através da música. Essa mudança na recepção musical passou a exigir um canto mais projetado, diferente do estilo *cool* de João Gilberto. Elis Regina é uma figura representativa dessa fase de interpretação mais exteriorizada, aparecendo no cenário como a antítese de Nara Leão, a musa da bossa nova. E nesse novo cenário a estética bossa-novista passa a conviver com a recuperação do excesso. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. p. 36.

¹²² “O LP, de sonoridade suave, contou com arranjos e orquestração elaboradas, sob a batuta de Antonio Adolfo, Lindolpho Gaya, Egberto Gismonti e Severino Filho. Era um disco absolutamente moderno e, visto em perspectiva, representava novo avanço na carreira de Maysa. Entretanto, acabou obscurecido pelo furor em torno do show do Canecão, o assunto que monopolizou as atenções da crítica e do público em relação a Maysa em 1969.” Cf. Neto, Lira. Op. cit. p. 266.

¹²³ Desse disco, fazem parte as seguintes músicas: “Para quem não quiser ouvir meu canto” (César Roldão Vieira), “Estranho mundo feliz” (Ruy Maurity/José Jorge Miquinioty), “Catavento” (Arthur Verocai/Paulinho Tapajós), “Rosa Branca” (Antonio Adolfo/Tibério Gaspar), “Tema triste” (Antonio Adolfo/Tibério Gaspar), “Eu e o tempo” (Durval Ferreira/Flávia), “Um dia” (Egberto Gismonti), “Imensamente” (Flávia Alvim/Hedya), “Canto de fé” (Nonato Buzar/William Prado), “Indf” (Egberto Gismonti/Arnoldo Medeiros), “Quebranto” (Ruy Maurity/José Jorge Miquinioty), “Você nem viu” (Antonio Adolfo/Tibério Gaspar).

simplesmente eu saio do palco ou me calo quando alguém fala, e foi quando um dia me convidam para ir a um local imenso que havia no Rio, uma espécie de cervejaria, para jantar. Lá fui eu, e então descobri o que realmente eu queria. Ali eu tinha oportunidade de cantar para todas as faixas de público, para todos aqueles que assobiavam o “Ouça” e que seria um teste incrível pra mim, pois depois de tantos anos longe do Brasil, sem divulgação, pois nunca fui do tipo de ficar mandando recortes do exterior, tinha de colocar em cima do palco comigo uma senhora orquestra, deixar de lado os pequenos conjuntos e me fazer acompanhar de violinos, enfim de cordas, como eram feitos todos os meus discos.¹²⁴

Em nova fase, Maysa acabaria muito bem-recebida não apenas pelas classes mais abastadas, seu público de antes, mas também pela classe média que passou a lotar as cervejarias muito em moda na noite urbana de então, embora, ainda assim, ela tenha sido alvo de duras críticas. A maioria dessas críticas cobrava coerência da artista, apontando o descompasso entre o tom de fossa de seus velhos sambas-canções ainda em seu repertório e a sua nova performance nos palcos, não mais triste e sofrida, mas, desta vez, dançando e sorrindo¹²⁵. O que, a meu ver, os críticos talvez não tenham se dado conta tenha sido justamente o fato de que era toda a ambivalência de Maysa que havia sido levada para o palco.

“*Em 1969, eu fiz no Canecão pura nostalgia*”, diria sete anos depois¹²⁶, consciente de que, apesar disso, sua apresentação esteve envolvida por uma parafernália própria do *show business*, criada intencionalmente para incluir, em tempo de

¹²⁴ Trecho de sua “miniautobiografia profissional datilografada”. Ver Dvd em anexo.

¹²⁵ Em cópia de reportagem preservada no arquivo de Maysa, uma crítica assinada por Suad Hadba, sem identificação da data e do jornal, faz a seguinte chamada: “Mundo de Maysa caiu num ‘show’ de choperia”, com os seguintes intertítulos: “Canta e desencanta” e “Sua voz mudou muito”. O texto cobra coerência entre músicas e interpretação, tendo por referência a antiga fase da cantora: “É falsa demais essa Maysa que ora se apresenta. Longe de ser aquela que ‘achou o caminho que Nora Ney procurava’. Essa fase intimista da música brasileira, com ‘ensaios’ de muitos, concretizados pura e simplesmente por Maysa. Agora ela sorri com acentuada marcação. Sorriso forçado, sem a melancolia que brotava do seu cantar. Isso não quer dizer que Maysa deva continuar sendo a ‘Musa da Fossa’, mas que deveria ao menos tentar comunicar corretamente as músicas que canta. [...] é absurdo ver Maysa, mulher de rara beleza, dizendo: ‘Meu mundo caiu e me fez ficar assim’. Como cantar a ‘fossa’ se ela agora sorri. Sorri demais. Repete-se o atributo à Carmen Miranda: ‘Maysa está industrializada’. E assim a gente vê Maysa ‘musa e mito’, gesticulando em excesso, com voz lembrando a de Ellis Regina, principalmente em ‘Canto de Ossanha’, grande criação interpretativa da cantora de ‘Arrastão’. [...] é tudo inautêntico: Maysa interpreta dentro de estilo completamente diferente do que ela mesma criou e foi tão imitada; dança com acentuada falta de gosto.[...] Nada de Maysa triste, gorda, agressiva. Isso passou e foi ótimo ter passado. Só que, como criou nova imagem, deveria criar músicas que canta, como sempre fez. Maysa revela grande importância artística para o Brasil, mas no entanto o que lhe falta muito, agora, é interpretação.” Ver cópia da matéria em Dvd em anexo.

¹²⁶ Trecho iniciado em 0:55:22, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

massificação, um público mais popular e que até então estivera alheio e distanciado de qualquer tipo de show ao vivo.

– Comecei a trabalhar no Canecão, todo mundo dizia “você tá louca, tá com contrato para ir pra Sucata, Canecão não é local pra você”. Tá bom, vamos esperar pra ver se esse local não é pra mim. No entanto, foi aquela temporada maravilhosa, foi a coisa mais gratificante que eu fiz na minha vida, foram cinco meses de apresentação ali dentro, com uma orquestra de praticamente 20 figuras, violino, uma coisa que praticamente nenhum artista brasileiro tinha feito antes, tudo música a preço popular, toda aquela gente que não podia pagar em casa pequena, em boate pequena e começou a poder ter acesso direto a seus artistas. E esse foi pra mim eu acho o caminho maior que se abriu pra mim na música popular brasileira, pro artista brasileiro de poder ganhar muito bem, o artista, o músico também ganhar e acabar se mostrando para aquele povo que realmente assobia sua música na rua, que vai comprar o teu disco, também a faixa de juventude, entende? Eu acho que isso foi uma coisa muito boa que de uma certa forma conscientemente eu fiz na música popular brasileira.¹²⁷

E foi assim que o show de renovação de Maysa no Rio acabou reunindo cerca de duas mil pessoas por noite, ao longo de cinco meses, resultando na gravação de um disco ao vivo – *Canecão apresenta Maysa (ao vivo)*¹²⁸ – e pouco tempo depois em sua repetição em espaço semelhante em São Paulo, o Urso Branco, onde ela ficou em cartaz por mais seis meses. O que parecia ser um caminho certo para a nova Maysa, foi, no entanto, mais uma vez interrompido por ela própria.

– Depois de se ter feito o Canecão, você só pode partir pra uma coisa maior, ou pra uma outra criação, não dá pra voltar atrás, um passo atrás teria sido voltar pra uma boate, pra uma casinha pequena onde as pessoas vão simplesmente pra dizer que estão ali, sabe, porque realmente não havia. Veja no Canecão a faixa de público que era lá, era público que não entendia uma palavra de francês, no entanto, diante de “Ne me quitte pas” –, nessa música que ficou uma constante na minha vida, cada vez que eu canto pra mim é uma nova vez, uma vez

¹²⁷ Transcrição iniciada em 0:51:15, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹²⁸ Desse disco fazem parte as seguintes músicas: “Demais” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), “Meu mundo caiu (Maysa), “Preciso aprender a ser só” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), “Para quem não quiser ouvir meu canto” (César Roldão Vieira), “Por causa de você” (Tom Jobim/Dolores Duran), “Dindi” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), “Se você pensa” (Roberto Carlos/Erasmio Carlos), “Ne me quitte pas” (Jacques Brel), “Light my fire” (Morrison/Manzarek/Kireger/Densmore), “Chão de estrelas” (Silvio Caldas/Orestes Barbosa), “Tarde triste” (Maysa), “Meu mundo caiu” (Maysa), “Ouça” (Maysa), “Eu e a brisa” (Johnny Alf), “Dia de vitória” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle), “Dia das rosas” (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo), “Se todos fossem iguais a você (Tom Jobim/Vinicius de Moraes).

*nova, não existe aquela coisa do cansaço, cantar faz parte de mim – era um silêncio mortal, aquela coisa incrível, aquela gente toda podia não entender o que estava sendo dito, mas entendia o que estava sendo sentido. Então não é o que acontece por exemplo numa boate como o Copacabana Palace, o antigo Copacabana ou a Sucata, que o povo tá lá pra mostrar a roupa, um ao outro, vem tomar um pileque, é outro tipo. Não dá mais, não tenho mais, vamos dizer, minha geografia não cabe mais dentro daquela geografia, entende? É um outro. Por isso que eu parei um pouco de me apresentar.*¹²⁹

Passada a eufórica recepção a essa nova fase, sobretudo comercial, alguns shows e entrevistas depois, em pouco tempo Maysa começaria a dar sinais de insatisfação para com o novo ambiente artístico do país, dizendo-se sentir cada vez mais deslocada em relação ao cenário musical, estético e cultural, descontente principalmente com as exigências da indústria fonográfica. “*Os discos que eu fiz depois da minha volta da Europa tiveram outra repercussão porque já havia uma outra maneira, filosofia dentro do mercado de disco*”¹³⁰. Contribuía para isso o movimento do monopólio internacional que, para assegurar o sucesso certo, relançava cantores, músicas e danças em vários países, simultaneamente, recorrendo, às vezes, a traduções ou adaptações regionais¹³¹.

*– Comecei a me afastar porque a coisa tá virando muito multinacional, sabe, tá virando uma coisa muito profissional, e eu não consigo ver, vamos dizer, o canto dessa maneira. Eu acho que você ser programada como um computador, gravar isso porque isso vai vender, aquilo vai vender, eu não sei fazer isso. Eu sei cantar aquilo que está me vendendo alguma coisa por dentro. Então eu estou pouco a pouco não me afastando, mas me colocando dentro daquilo que realmente eu quero fazer, sabe. Aí todo mundo diz você vai morrer de fome, não, eu não vou morrer de fome porque meu alimento é arte. Mas não o dinheiro que vem da arte. Então ninguém entende quando eu digo: eu só vou, eu não vou cantar pra ganhar dinheiro porque não dá, essa fusão de coisas eu não posso entender. Todo mundo acha que isso é demagogia, o que pra mim dá na mesma o que acham ou deixem de achar, mas, enfim, acham que eu estou me afastando, eu não estou me afastando, estou sendo coerente com meu trabalho.*¹³²

¹²⁹ Transcrição iniciada em 0:53:00, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹³⁰ Transcrição iniciada em 1:27:17, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹³¹ Cf. MEDAGLIA, Julio. Op. cit. p. 68.

¹³² Transcrição iniciada em 0:58:53, da entrevista concedida por Maysa à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

O que incomodava Maysa era a excessiva interferência das gravadoras nas escolhas e caminhos dos artistas, algo a que ela pouco se submetera antes, uma vez que iniciara a carreira sob o peso do sobrenome Matarazzo, tendo por isso gozado de muitos privilégios, principalmente financeiros. E foi o seu avesso às imposições das gravadoras somado ao desprestígio com que tratavam o artista brasileiro em geral que a levaram a reagir a sua maneira.

– Eu fazia questão de dizer pra todo mundo, talvez pelo fato de eu me chamar Matarazzo o pessoal começou a me tentar com muito dinheiro e realmente o que eu ganhava naquela época era uma coisa absurda pra época. Então eu dizia a meus colegas: “quanto é que você ganha?”. “Eu ganho tanto”. “Sabe quanto é que eu ganho?”. Então começa de uma certa forma a colocar isso dentro, por isso muita gente diz que eu inflacionei o mercado do canto. E também dos músicos, mas achei que já tava na hora do artista brasileiro tomar certa consciência, porque vinha pra cá, vinha Edit Piaf, vinham aqueles artistas famosos daquela época e ganhavam uma barbaridade. Eu sabia porque viajava e via lá fora, isso antes de ser profissional, eu via lá fora também o que eles cobravam e o artista brasileiro estava jogando fora.¹³³

Outra grande queixa de Maysa nessa época, fato, aliás, que gerou grande polêmica em função de uma entrevista que ela concedeu, em julho de 1969, aos jornalistas Jaguar, Tarso de Castro e Sérgio Cabral para o periódico alternativo *O Pasquim*, na qual, comparando o cenário artístico musical de antes com o daquele momento, ela sintetizou a competitividade e falta de lealdade da nova classe de cantores e músicos na figura e atitudes de Elis Regina, a quem chamou de “mau caráter”.

– Foi a partir de Elis Regina que a coisa tomou um outro cunho, tomou outra dimensão, embora eu admire muito a Elis porque até hoje ela continua mantendo essa, esse medo, que deve ser verdadeiro dentro dela, e é verdadeiro. Eu disse a ela simplesmente isso, que era uma pena que ela fosse tão mau caráter, numa entrevista que fizeram comigo. Mau caráter dentro, eu não conheci Elis como pessoa, mau caráter dentro do que antes existia. Elas simplesmente mudou completamente uma forma de ser desse grupo, desse mundo. Ela mudou, ela teve força pra fazer isso. Ela deve ser muito importante porque fez isso, muito importante pra conseguir mudar um período e as pessoas aceitarem. A partir dela passou a ser uma outra fase.¹³⁴

¹³³ Transcrição de trecho iniciado em 0:19:36, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹³⁴ Transcrição de trecho iniciado em 1:42:06, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

Para além das imposições mercadológicas, o que na realidade Maysa dizia mais sentir falta na fase que chama de pós-Elis era mesmo da cumplicidade e da ausência de competição que vivera com seus pares, entre 1957 a 1962.

– *[Era] uma época em que todo mundo queria se ouvir. Era Antonio Maria, o que, meu Deus, eu gravei quase todas as coisas de Antonio Maria. Nós morávamos no mesmo hotel, era uma loucura aquele hotel Plaza. Antonio Maria, Dolores, Sérgio, outro que convivia com a gente também e que era muso também. Toda aquela gente boa que morreu, a única, as únicas que ficaram foram Marisa [Gata Mansa] e no caso eu também me considero, porque fazia parte daquele grupo, a gente sente muita falta. Silvinha [Telles], sabe. É como se a gente tivesse num outro mundo, num outro país, numa outra proposta. Me sinto muito só dentro do contexto atual da música. As ilhas estão muito longe. E como elas não se aproximam de mim, eu também não me aproximo delas. Mas não é só isso. Eles não se aproximam de ninguém, cada um vive a sua solidão, na sua ilha. Outro dia o Jobim, eu estava fazendo um especial pra TV Educativa e Jobim disse “Maysa, como é que você está, como é que tá sua cozinha, como é que está a sua música?”. Eu digo: “Tom, minha cuca tá legal, eu só gostaria que essa ilha em que eu tô vivendo tivesse um pouco mais perto da sua, pra gente poder se transar um pouco mais. Porque mesmo o pessoal daquela época que hoje em dia continua, de uma certa forma está afastado. [...] Está cada um na sua. Com medo e isso eu não posso entender. Tô gratificada pelo resto da vida porque vivi essa fase que eu tava dizendo aqui, 57 a 62, onde todo mundo era uma coisa só. Hoje em dia é outro, é como se fosse uma outra cultura, um outro povo, uma outra dimensão. Virou selva. Antes não era, era uma coisa muito agradável.”¹³⁵*

Dizendo-se cada vez mais descontente com as imposições da indústria fonográfica e cultural, Maysa deixou de fazer shows e de gravar, embora, paradoxalmente, estivesse mais midiática do que nunca. Porque logo passou a comandar programas na TV, de estilos variados, de canto com declamação de poesias¹³⁶ a programas jornalísticos¹³⁷. Ela também incursionou pela ficção de TV, representando a si mesma com uma personagem de telenovela¹³⁸. E ainda se lançou no teatro, como atriz

¹³⁵ Transcrição de trecho iniciado em 01:39:22 da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo

¹³⁶ Trata-se do programa *Maysa especial*, exibido em 1969 pela Tupi do Rio de Janeiro, dirigido por Carlos Alberto Lofler, em que o ator Ítalo Rossi declamava poesias nos intervalos entre as músicas e as entrevistas que Maysa realizava.

¹³⁷ Maysa foi repórter do programa “Dia D”, na TV Record, durante seis meses no ano de 1970. Teve a oportunidade de cobrir parte do julgamento de Charles Mason, nos Estados Unidos; o enterro de Salazar, em Portugal; e foi a primeira a noticiar a descoberta do cadáver do general Aramburu, na Argentina.

¹³⁸ Trata-se da personagem Simone, da novela *O Cafona*, de Bráulio Pedroso, exibida pela TV Globo, em 1971, a ser enfocada mais adiante.

e produtora teatral, embora de uma única peça¹³⁹, escolhida a dedo entre as obras mais respeitadas, talvez um indício da sua sempre presente busca por uma expressão artística mais culta. Na mesma época, porém, sua onipresente ambivalência faria ainda com ela participasse como jurada de um popular programa de calouros na TV¹⁴⁰.

Foi nessa época que Maysa acabou decidindo se isolar em uma casa de praia no litoral do Rio de Janeiro, onde passou a viver com seu terceiro companheiro, o ator Carlos Alberto, e onde se lançou na pintura, privadamente, expressão artística a que passou a se dedicar com mais assiduidade do que ao canto, embora, em 1974, ela ensaiasse outra volta ao mercado fonográfico – a última em vida –, com o LP *Evento – Maysa*¹⁴¹, com direção de Aloysio de Oliveira, disco que em suas memórias acabou criticando.

– Eu gosto do disco, embora ache que aquele disco não tenha nenhum apelo em termos de vida, da minha verdade. O disco ficou muito cor de rosa, e eu sou muito vermelha, entende; ele ficou muito cor de rosa, assim, muito suave, quase que uma tentativa de vamos testar como é que está o mercado e tal, quando em realidade não era aquilo. Há músicas ali que não deveriam ter entrado, eu tinha letras incríveis, mas o Aloysio achou que eram muito violentas, muito fortes não sei o quê, e outra coisa que tem forte é a distribuição da Odeon, que realmente não é das melhores.”¹⁴².

O último show da cantora aconteceria no ano seguinte, em 1975, na boate Igrejinha, em São Paulo, o que poderia significar um retrocesso depois do Canecão, segundo ela própria, com um repertório de antigos sucessos, incluindo os sambas-canções com os quais ela se lançara 20 anos atrás. Sobre sua retirada de cena, ela a justificou com uma análise do que havia se transformado o cenário da música no país:

¹³⁹ Trata-se da peça *Woyzeck*, do dramaturgo alemão Georg Büchner (1814-1837), encenada no Rio de Janeiro, em 1971, a ser enfocada mais adiante.

¹⁴⁰ O programa em questão é o concurso de calouros “A Grande Chance”, do apresentador Flávio Cavalcanti, exibido na TV Tupi, o primeiro júri da televisão brasileira, responsável então por bater recordes de audiência.

¹⁴¹ Desse disco fazem parte as seguintes canções: “Bloco da solidão” (Jair Amorim/Evaldo Gouveia), “Agora é cinza” (Alcebíades Barcelos “Bide”/Armando Marçal), “Não sei (No other love) (Russell/Weston/ versão Aloysio de Oliveira), “Castigo” (Dolores Duran), “Fim de caso” (Dolores Duran), “Não é mais meu” (Erlon Chaves/Maysa/David Nasser), “Morrer de amor” (Luercy Fiorini/Oscar Castro Neves), “Você abusou” (Antonio Carlos/Jocafi), “Rasguei a minha fantasia” (Lamartine Babo), “O grande amor” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Os olhos da madrugada” (Carlos Lyra), “Até quem sabe?” (Mercedes Chies/Lysias Ênio/João Donato), “Hoje é dia de amor” (Maria Helena Toledo/Luiz Bonfá).

¹⁴² Transcrição de trecho iniciado em 1:28:02, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

– Há uma confusão geral no ar, mas ao mesmo tempo, por exemplo Belchior. Belchior veio do norte, chegou no Rio, deram a ele uma, uma; eu já nem digo Belchior, vamos chamar o Fagner. Chegou no Rio, deram a ele uma cobertura incrível, o garoto se perdeu completamente dentro daquele troço todo, ele não sabia pra que, de repente misturou alhos com bugalhos, porque não dão à pessoa o tempo e a maneira de poder criar, porque é tudo feito em cima da hora. “Agora você tem que fazer tal coisa pra gravar porque senão a fábrica de discos não vai mais te apoiar e não tem dinheiro pra investir em você”, então a pessoa se perde fica totalmente alucinada sem saber o que fazer, tem que seguir uma linha de conduta, vaquinha que vai pro brejo, que vai batendo o pescocinho assim E não cria mais dentro da sua necessidade de cultura, até de sentimento, ele cria de acordo com o que aquela fábrica determina que ele tem de criar. Então não dá. É isso que eu fujo, eu nem fujo, nem chego lá. Eu confesso a minha total imbecilidade em termos de criação a curto prazo, para render tanto porque. Eu não entendo nada disso e não posso aceitar a música nesses termos. E por isso que a música popular brasileira está vivendo um momento americano, uma cultura americana.¹⁴³

O resultado de seu afastamento acabou com certeza se refletindo nos poucos discos que Maysa lançou na década de 1970 – apenas 14 compactos e três LPs contra os 27 compactos e 25 LPs entre os anos de 1950 e 1960. Dona de uma discografia respeitável, da obra fonográfica de Maysa acabaram fazendo parte 20 discos de 78 rpm, 41 compactos, 28 LPs nacionais e internacionais, 24 coletâneas e mais de 60 participações em filmes no cinema¹⁴⁴, em discos, em programas de TV e shows de outros artistas, sem contar algumas gravações feitas no exterior e que se perderam, além dos relançamentos que vieram depois de sua morte, em janeiro de 1977.

Essencialmente midiática embora abrisse guerra contra a indústria fonográfica; inserida desde sempre na indústria cultural embora rejeitasse os acirrados rumos mercadológicos; em busca de uma expressão artística mais culta quando era uma artista popular: essas ambivalências de Maysa não a impediram nunca, porém, de ter como uma de suas marcas a dedicação ao primor técnico e à constituição de um apurado

¹⁴³ Transcrição de trecho iniciado em 1:43:53, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹⁴⁴ Maysa participou de cinco filmes brasileiros e um italiano; em todos ela aparece cantando. As produções brasileiras foram *Matemática zero, amor dez*, de 1959, de Carlos Hugo Christensen; *O cantor e o milionário*, de 1958, de José Carlos Burle; *O batedor de carteiras*, de 1958, de Aloísio Tide de Carvalho; e *O camelô da rua larga*, de 1958, de Hélio Barroso e Eurípides Ramos; *Pequeno por fora*, de 1969, de Aloísio Tide de Carvalho. Já o filme italiano, de 1965, com o título traduzido chama-se *O momento da verdade*, de Francesco Rossi, musicado por Enio Morriconi, que foi quem convidou Maysa para a gravação das duas canções da trilha sonora.

repertório, o que de certa maneira contribuiu, à maneira dela, para a concepção de um termo já citado aqui, o da música popular “de qualidade”¹⁴⁵.

Não se pode esquecer também, como visto aqui, a contribuição dela para a internacionalização da bossa nova, para a inserção da coloquialidade e do eu-feminino nas letras dos sambas-canções que compôs, e por ter levado a música brasileira ao exterior quando o Brasil justamente ansiava mostrar uma identidade cultural moderna. Mas ter feito tudo isso e ainda ter ajudado a formular o conceito de música “de qualidade” dentro da cultura brasileira não significou, porém, que Maysa necessariamente construiu uma “música interessada”¹⁴⁶, se fosse para pensar o peso da

¹⁴⁵ Refiro-me aqui à condição da música que acabou reunida sob o conceito de MPB, resultado do que poderia ser uma “inversão” ou “atualização” do projeto estético modernista para a música brasileira, tal qual pensado por Mário de Andrade. Segundo Santuza Cambraia Naves, em vez de se priorizar a música erudita, onde o popular deveria ser aproveitado e transfigurado, fator hierarquizante da proposta de Mário, a prática da música popular brasileira a partir da bossa nova, com a inclusão de outras artes e linguagens, mas também com a presença de músicos e letrados que transitaram livremente entre o erudito e o popular, esse movimento acabou por trazer os recursos formais da prática erudita para a popular, dando-lhe a conotação de música de “qualidade”. “É justamente a partir do final dos anos 50 que se altera não apenas o processo de composição como também a recepção da música popular. Por um lado, cria-se um tipo de linguagem que coloca no mesmo plano os componentes musicais e literários sem que nenhum se sobreponha ao outro. Por outro, setores mais intelectualizados passam a se interessar pela canção, que se torna flexível o suficiente para absorver experimentações antes confinadas a outras linguagens. Vivemos hoje uma situação muito diferente daquela que Mário de Andrade formulou suas teses hierarquizantes. A música popular – ou, ao menos, uma parcela significativa dela, a que é por vezes singularizada como ‘MPB’ – deixou de ser vista como um campo de pura diluição de informação estética para consumo indiscriminado. Ao tomar para si recursos formais elaborados no seio da ‘música artística’ e da literatura, a canção popular, nas mãos de seus cultores mais exigentes, tornou-se, da bossa nova pra cá, um dos lugares privilegiados para a atualização do projeto artístico moderno no âmbito da cultura brasileira”. Cf. NAVES, Santuza Cambraia. Op. cit. pp. 63-64.

¹⁴⁶ Expressão formulada pelo modernista Mário de Andrade, em 1928, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, quando, na fase de maturação do modernismo brasileiro, correlaciona a criação de música com a construção de um projeto nacional, em que escreve o seguinte: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. [...] toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. [...] O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.” ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Apud *Antologia dos textos fundadores do comparativismo literário*. Acessível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>>. Acessado em 26 de setembro de 2009. Sobre o mesmo ensaio e termo, Santuza Cambraia Naves, relendo Mário, afirma: “[...] Ao propor que se faça uma ‘música interessada’, ou seja, comprometida com o projeto nacionalista, Mário de Andrade não só defende a transfiguração erudita das manifestações populares, como tende a enfatizar os elementos folclóricos, marcadamente rurais (ou sertanejos) de nosso repertório cultural [...] Mário de Andrade dá a entender que só seria justificável fazer música meramente ‘desinteressada’ quando ultrapassássemos o momento de *formação nacional*. [...] De acordo com a postura construtiva que o ideólogo do modernismo assume no *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito num momento que interpreta como ‘de nacionalização’, a ‘música interessada’ seria um tipo de experiência estética a ser desenvolvida por um artista comprometido com a construção do projeto nacional. Mário elege, portanto, um critério social e ‘de combate’, e não filosófico, para se pensar a música brasileira. O escritor dá

obra dela dentro dos critérios que elaboram projetos de estética nacional a partir do desenvolvimento de obras de ação¹⁴⁷. Essa exigência “participativa” não é, porém, o melhor ponto de vista para se falar de Maysa, até porque ela não se propunha a isso e seu momento era outro.

A melhor análise, a meu ver, do papel de Maysa dentro da música popular brasileira – fora suas intervenções a miúdo para a valorização dos cachês da classe musical popular e para o maior acesso da população a shows de qualidade –, talvez seja a de uma cancionista, na definição do termo posterior a ela, mas que traduz o talento musical que é geralmente autodidata e que “não se enquadra nos percursos das carreiras profissionais oferecidos pelas escolas e que, no entanto, corresponde a uma das atividades de maior penetração em quase todos os meios de nossa sociedade”¹⁴⁸. Segundo essa mesma concepção, onde acredito que Maysa se encaixe melhor, apesar de ela ter tido certa formação musical clássica,

cancionistas são todos aqueles que exercem a arte de bem cuidar de uma canção desde sua feitura (então chamamos este cancionista de compositor) até sua veiculação em show ou em disco [...] Fazem o que gostam mas não esperam nada do que fazem, pelo menos enquanto perspectiva profissional. São dotados de brio e altivez no sentido de não submeterem suas produções ao julgamento do pessoal de gravadora ou dos programadores de rádio, quase sempre despreparados e desatentos às produções fora da escala padronizada (salvo honrosas exceções).¹⁴⁹

Ainda nesse entendimento da cantora Maysa como uma cancionista, lembrando, porém, que essa figura tão recorrente na música popular brasileira ainda esteja à margem dos sistemas de formação musical, é importante destacar que, nos palcos, não

também a entender que estaria questionando sua própria trajetória vanguardista, voltada em excesso para a busca da renovação cultural, ou, em seus próprios termos, ‘da originalidade’. Propõe-se então a atenuar esse tipo de atitude e a fortalecer a prática construtiva, o que implica, entre outras coisas, a recuperação do ensino e da pesquisa (histórica e etnográfica), tendo como principal objeto o folclore. E pontifica: ‘Faz tempo que não me preocupo em ser novo [...]’”. Idem, *ibidem*. pp.30-32.

¹⁴⁷ Nessa afirmação, que com certeza remete a Mário de Andrade e seu famoso ensaio citado, refiro-me ao aspecto do papel “participativo” atribuído ao artista, não me limitando, porém, a pensar apenas na fórmula hierarquizante proposta por ele de se resgatar e “lapidar” o elemento popular, o “populário”, para transfigurá-lo na música erudita, a fim de assim compor uma “música artística”.

¹⁴⁸ TATIT, Luiz. “Vocação e perplexidade dos cancionistas”. In: *Todos entoam*. Ensaios, conversas e canções. São Paulo:PubliFolha, 2007. p. 100.

¹⁴⁹ Idem. *Ibidem*. p. 99.

era outra a presença e performance da personagem que Maysa construiu para si e para os outros.

Nos shows, os cancionistas-intérpretes exploram todos esses traços destacados acima [criar compatibilidade e integração entre as inflexões melódicas e as funções narrativas geradas pela letra], travestindo-se das mais distintas identidades para incorporar a posição de sujeito de todas as canções que interpretam. Afinal, os cantores são os últimos responsáveis pela transmissão da letra dita de uma maneira específica (esta maneira é a melodia). Nessa busca incansável da interpretação ideal, alguns intérpretes se cristalizam como sujeitos insubstituíveis de uma canção. É o caso de Cauby Peixoto com “Conceição”, Dick Farney com “Marina” ou João Gilberto com “Desafinado”. Outros, então, chegam a inverter o processo: atingem uma performance tão plena num determinado tipo de canção que os compositores passam a produzir em função dessa performance.¹⁵⁰

Maysa interpretando “Ouça” e “Meu mundo caiu”, ambas de sua autoria, é com certeza uma dessas cristalizações, a do sujeito que se tornou insubstituível em ambos os sambas-canções, embora aí seja preciso considerar ainda outro fator preponderante no histórico dessa cantora e compositora: a capacidade dela de espetacularizar a própria vida privada, levando para os palcos letras que ataçavam a imaginação do público com o que seriam indícios autobiográficos, e dali, em seguida, voltar para si com toda a dramatização encenada, para se realimentar com o próprio espetáculo. Pois essa é, justamente, a marca dos escritos arquivados de Maysa.

¹⁵⁰ Idem. Ibidem. pp. 104-105.

CAPÍTULO 1

O ARQUIVO QUE VEJO, O ARQUIVO QUE ME OLHA

O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.

Jacques Derrida¹⁵¹

A cantora e compositora Maysa manteve, por toda a vida, o hábito de escrever e guardar o que escrevia, autoarquivando-se, por mais que nesse gesto de autoconservação, de recalçamento, de marcas deixadas impressas, ela paradoxalmente tenha se movido também pela pulsão de destruição e finitude, pela pulsão de morte¹⁵².

Descobri-la ausente no que ficou presente, como uma presença-ausente obtida pela subtração, pelo vazio de uma marca deixada por contato, pela simultaneidade paradoxal entre o “estar-aí”, o “ter-estado-aí” e o “não-estar-mais”¹⁵³, foi, para mim, a

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques. Op. cit. p. 23.

¹⁵² Estendo para esta observação parte da análise que Jacques Derrida faz do arquivo de Freud, mas também de seu arquivamento, quando, ao buscar uma teoria para o arquivo, aponta, nos próprios textos de Freud, a contradição que ele mesmo vislumbrou quando, no ato de escrever, de imprimir-se, de se criar um “arquivo de si”, buscando ao mesmo tempo uma exteriorização, uma expurgação, sempre existiria nessa intenção um ímpeto de destruição, de apagamento, que, no entanto, contradiz-se com o registro e a repetição. O arquivo, que tem lugar na falta de memória, diz Derrida, é também lugar de exteriorização, de compulsão à repetição, que, citando Freud, “é indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio ‘saber de cor’ [...] A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de *mal de arquivo*.” Idem. Ibidem. p.22-23.

¹⁵³ Para esta afirmação, com a intenção de traçar uma analogia com a marca deixada pelo arquivo, neste caso o arquivo de Maysa, pego emprestada a formulação de Didi-Huberman, quando ele analisa e resgata do segundo plano a que foi relegada pela historiografia da arte a marca anacrônica da técnica de impressão (calcamento, recalçamento) ao longo dos séculos, partindo das “mãos fantasmas” do homem pré-histórico nas cavernas, seu contato e ausência, até chegar às obras de Marcel Duchamps. Neste caso, minha intenção é ler o arquivo a partir dessa ausência presente. Cito, pois, Didi-Huberman: “Desde a pré-história, a [impressão] surge como um instrumento extremamente sutil, um instrumento com vocação para a transformação, breve, um instrumento *dialético* – quer dizer, capaz de trazer em si mesmo a coalização de duas ordens de realidades heterogêneas. Se Casteret, em 1930, chamava as mãos de Gargas de ‘mãos fantasmas’, é porque ele sentia o paradoxo nessas obras impressas: a coalizão entre um *lá* e um *não-lá*, de um *contato* e de uma *ausência*. Que a impressão seja nesse sentido o *contato de uma ausência* explicaria o poder de sua relação com o tempo, que é o poder fantasmático das “voltas”, das *sobrevivências*: coisas partidas faz muito tempo mas que permanecem, diante de nós, perto de nós, a nos lembrar de suas ausências”. Essa citação é uma tradução livre para o seguinte trecho: “Dès la préhistoire, elle [l’empreinte] apparaît comme un outil extrêmement subtil, un outil à vocation structurale de transformation, bref, un outil *dialectique* – je veux dire capable de produire en elle la collision de deux ordres de réalités hétérogènes. Si Casteret, en 1930, appelait les mains de Gargas des ‘mains fantômes’, c’est qu’il sentait peut-être le paradoxe à l’oeuvre dans ces empreintes: la collision entre elles d’un *là* et

mais difícil percepção diante desse material, onde, como já observado, primeiro busquei em vão a totalidade de um sujeito unificado no tempo, para em seguida, revendo conceitos e buscando outros olhares, encontrar nos fragmentos deixados sinais de uma “escrita de vida”¹⁵⁴, certamente a mimetizar seu sujeito esfacelado.

Esse material de vida escrita, com características não-lineares, fragmentárias, díspares e múltiplas, a revelar a pulverização do sujeito Maysa, mas que, a despeito de todas as contradições, também lançou-o ao tempo, já que todo arquivo é sempre um “penhor do futuro”¹⁵⁵, constituiu-se, em linhas gerais, de versos, contos, letras de canções e sambas-canções, anotações em diários, cartas e bilhetes. Também de muitas cópias de letras de músicas, de brincadeiras feitas no papel, de desenhos, de respostas a entrevistas e de duas miniautobiografias. Tudo passível, a meu ver, de ser denominado “escrita de si”, já que foram formadores, portanto, de um “corpo”¹⁵⁶.

Além desses textos, seu arquivo ainda continha um grande número de fotografias e negativos de fotos; alguns jornais e revistas; pequenos e poucos objetos ligados à sua carreira de cantora, como uma placa de metal de um show patrocinado, material de divulgação, partituras impressas e o primeiro disco *Convite para ouvir*

d'un non-là, d'un contact et d'une absence. Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, que est la puissance fantomatique des 'revenances', des *survivances*: choses parties au loin mais que demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les éditions de minuit, 2008. p.46.

¹⁵⁴ Recorro a Roland Barthes, que reconhece nesse conceito, em detrimento da tradicional concepção biográfica do sujeito articulado pela linguagem, uma escrita fragmentária capaz de dar conta do sujeito pulverizado. Diz ele: “A experiência – a obra proustiana –, sob essa nova iluminação, introduz, diferente da biografia, a *escrita de vida*, a vida escrita (no sentido forte, transformador da palavra ‘escritura’), a *biografemática* (que é também, indissolavelmente, como em Proust, uma tanatografia). O princípio novo que permite essa nova escrita = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. Já visto pelo próprio Proust: ‘<O método de Sainte-Beuve ignora que> um livro é um produto de um outro eu, diferente daquele que manifestamos em nosso hábitos, na sociedade, em nossos vícios’ → Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida.” BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. V1. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 172.

¹⁵⁵ DERRIDA, Jacques. Op. cit. p. 31.

¹⁵⁶ Ao citar o termo “escrita de si”, faço menção à escrita que revela o treino de si por si mesmo, ou a escrita de si como um exercício pessoal associado ao exercício do pensamento sobre si mesmo, ou, em última análise, a escrita de si como formação de si, algo que tem origem não na individualidade burguesa, mas, como evidencia Michel Foucault, na própria Antiguidade greco-romana, quando cuidar de si era então uma regra de conduta da vida social e pessoal. Ainda segundo Foucault nessa mesma análise, “o papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um ‘corpo’ [...] E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’.” FOUCAULT, Michel, “Escrita de si”. In: *Ética, sexualidade, política*. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 152. (Ditos e escritos, V).

Maysa, de 1957. Havia ainda alguns documentos a testemunhar sua origem burguesa e católica, como uma certidão de batismo, santinhos de primeira comunhão e o convite de seu casamento com André Matarazzo. Há de se observar que esses materiais não foram produzidos por ela, ao contrário dos textos, mas apenas arquivados.

Muitos de seus textos, por seu conteúdo e forma, indicam ter sido escritos na temporalidade do próprio acontecimento, como os diários, as cartas e alguns bilhetes e anotações, ao contrário dos versos, estes os únicos a revelar um trabalho de composição, mediante leitura e releitura, escritura e reescritura, rasuras e cópias – com as respectivas marcas da criação em busca das melhores letras para canções, assim como em busca da poesia, esta a fantasia letrada da “autora Maysa”. A vida amorosa, a solidão, o adeus, a desilusão, a melancolia, a dor, o amor que se foi e o amor que virá compõem os temas predominantes da escrita dessa arquivista, que, aliás, parecia não deixar papel passar em branco, preenchendo cadernos, blocos e folhas avulsas, mas também superfícies inusitadas, como roteiros de telenovela, guardanapos, *folders* de lavanderia de hotel, cartolinas, entre outros. O que caísse em suas mãos, pelo que se percebe, servia-lhe de suporte para uma escrita impulsiva, urgente, fugaz embora paradoxalmente tenha se tornado perene. Afinal, “o arquivo sempre tem lugar em lugar da falta de memória”¹⁵⁷.

Na maioria das vezes, Maysa escreveu à mão, sobretudo na adolescência, recorrendo à máquina de escrever só na fase adulta. À mão e à máquina, compôs letras e poemas, registrou os nadas cotidianos e os sentimentos que eles geram, inventou jogos e brincadeiras no papel, desenhou, rabiscou, rasurou. De mais constante em seu arquivo de textos são os versos, alguns anunciados publicamente como poemas, outros transformados em letras de sambas-canções, a maioria nunca publicada. Em relação às fotografias e negativos, há ali reproduções dos quadros que Maysa pintou e imagens dela própria, em momentos pessoais e profissionais-performáticos. A maioria foi registrada em preto e branco, com exceção dos quadros, e a arquivista não é a fotógrafa, mas a personagem das fotos, aquela que posou para o olhar do outro e de si como outro, prestando-se ao jogo social, terminando por se incluir “na escala da história”¹⁵⁸.

¹⁵⁷ DERRIDA, Jacques. Op. cit. p.22..

¹⁵⁸ Faço referência às observações de Roland Barthes sobre a fotografia, que ele chama de a contingência absoluta, aquela que traz sempre consigo o seu referente, mas reproduzido ao infinito, porque estará repetindo mecanicamente o que só ocorre uma única vez e que jamais poderá repetir-se existencialmente. A fotografia também produziria uma dissolução da identidade, na medida em que o sujeito se torna

DESCRIÇÃO DO MATERIAL

Para uma descrição geral do arquivo de Maysa, começo por citar seus oito cadernos, cinco deles produzidos na adolescência e três na fase adulta, estes utilizados mais como diários. Entre os cadernos da jovem Maysa, apenas alguns deles têm data identificada, caracterizando-se, a meu ver, como uma espécie de *hupomnêmata*¹⁵⁹ modernos, ou seja, a memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas pela jovem arquivista, mas antes a lhe servir como instrumento de formação, de “conversa” consigo mesma e com os outros, do que como lembrança de anotações esquecidas.

Cadernos de adolescente

Dos quatro cadernos que compõem essa escritura/leitura que chamo “de formação” da jovem Maysa, os respectivos conteúdos serão aprofundados nos capítulos à frente; mas na íntegra eles estão registrados também no Dvd em anexo¹⁶⁰. Para apresentar um pouco desse universo, começo por destacar o seguinte:

objeto, passível de ser olhado por si e pelos outros, eternamente. Nesse sentido, ao se prestar a ser flagrado pelas lentes das câmaras nos instantes únicos de sua existência, ciente da condição de sujeito que se sente tornar-se objeto, ao saber que está assim se lançando no tempo, ele imediatamente fabrica-se, porque também está ciente de sua condenação à imortalidade. Diz Barthes: “A Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-me [...] o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. Mas eu, já objeto, não luto. Pressinto que desse mau sonho será preciso que eu desperte de maneira ainda mais dura; pois não sei o que a sociedade faz de minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis.” BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (11 reimp.). pp. 24-30.

¹⁵⁹ Termo resgatado por Michel Foucault, ao analisar a “escrita de si” e sua presença na história ocidental. Os *hupomnêmata*, segundo ele, “no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de consulta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. [...] Não se deveria considerar esses *hupomnêmata* como um simples suporte de memória, que se poderia consultar de tempos em tempos, caso se apresentasse uma ocasião. Eles não se destinam a substituir as eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados.” Cf. FOUCAULT, Michel. 2004. Op. cit. pp.147-148.

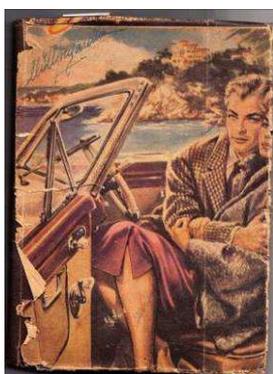
¹⁶⁰ No Dvd esses textos estão reproduzidos em “tamanho real” e com numeração correspondente.



1

1. **Caderno de 1951:** com espiral e 60 páginas, traz colado em sua capa dura o recorte de uma jovem loira, cuja face acabou manchada com tinta de caneta tinteiro. Observa-se que até hoje há um lápis preso em seu arame. No miolo pautado desse caderno, a cada página há recortes de ilustrações de moças bem-vestidas, em pose sofisticada, retirados de publicações de moda e de corte e costura da época. Nos textos que os acompanham, a “autora” Maysa incorpora uma comentarista de moda, dando nome a personagens que cria e às roupas que elas estariam usando em determinado evento. Nas páginas finais do caderno, há recortes de desenhos de casais aos beijos, em pose cinematográfica, muito provavelmente extraídos de quadrinhos e fotonovelas, onde estão anotadas ao lado as iniciais de M.M. (Maysa Monjardim) e de J.F. (não identificado). Em uma das páginas finais, lê-se, entre essas ilustrações, a cópia em caneta tinteiro da canção “My foolish heart”, sucesso em filme de Hollywood de 1950.

* * *

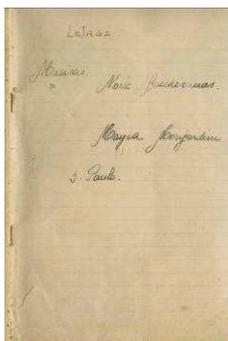


2

2. **Caderno de 1953:** sem espiral, com 24 páginas, traz na capa uma ilustração colorida de um casal abraçado dentro do carro, à beira-mar, em que o foco da

imagem reside mais nas pernas da mulher do que em seu rosto. No miolo pautado desse caderno, há apenas versos manuscritos, divididos em estrofes, muito deles rimados, alguns batizados de “poesias” e assinados por “Maysa Monjardim”. A maioria deles aborda o tema das separações e brigas de amor.

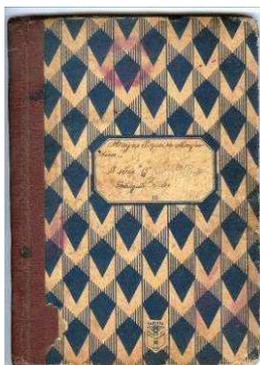
* * *



3

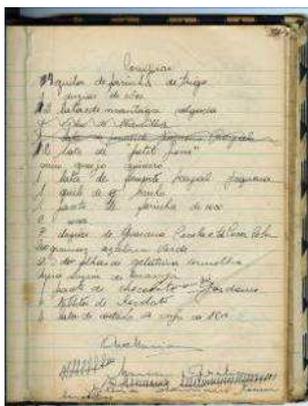
3. **Caderno de músicas norte-americanas:** sem capa, sem data e sem espiral, contém 44 páginas pautadas. Em sua folha de rosto, lê-se: “Letras, Músicas norte-americanas, Maysa Monjardim, S. Paulo”. No miolo, as folhas iniciais trazem vários recortes de letras de músicas em inglês, extraídas de publicações impressas, com os seus títulos copiados à mão e alguns assinalados com um “x” ao lado, a indicar algum tipo de uso (preferência, seleção, cópia, ensaio ou gravação, por exemplo). Adiante, há muitos desenhos de jovens, algumas só de rosto e outras de corpo inteiro e em poses sensuais, de casais beijando-se, números de telefones anotados, dois minicontos, esboços de cartas e de poemas, além de cópias à mão de letras de músicas em inglês.

* * *



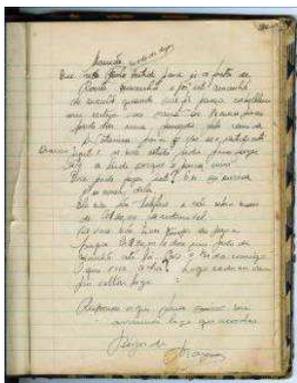
4

4. **Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B:** sem data, em capa dura desenhada com motivo geométrico, contém 172 páginas de folhas pautadas. É o mais diversificado dos cadernos da jovem Maysa. Na folha de rosto há um recorte colado escrito “Back Ground” e nas páginas iniciais cópias de canções em espanhol, português, francês e inglês, todas acompanhadas de recortes de ilustrações de moças e casais apaixonados. Nas páginas adiante, traz listas de compras, palavras cruzadas, orações, bilhetes, receitas, contas, desenhos, contos e brincadeiras. Para dar ideia dessa variedade, destaco as seguintes páginas:



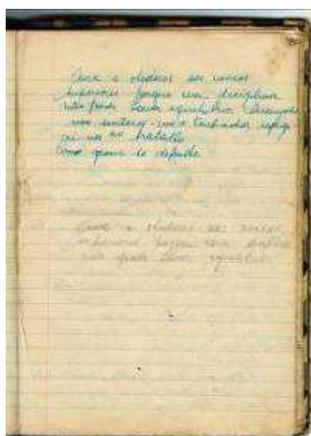
4a

4a. Lista de compras: com título “Compras”, traz uma enumeração de ingredientes industrializados, a revelar hábitos alimentares e algumas marcas preferidas da classe social a qual pertencia a jovem Maysa. Nota-se o uso do termo “petit pois”, em francês, em vez de ervilhas. Ao final, destoando dos itens mundanos da receita, entre rasuras e rabiscos mecânicos, talvez a revelar uma ponta de sarcasmo da aluna rebelde das instituições católicas, também um ato de dessacralização, há a inscrição “Ave Maria” e um trecho em latim ao final, justamente no idioma em que a jovem Maysa tinha os piores desempenhos, onde se lê: “*Maria Gratia Plena dominus teum beneditus*”.



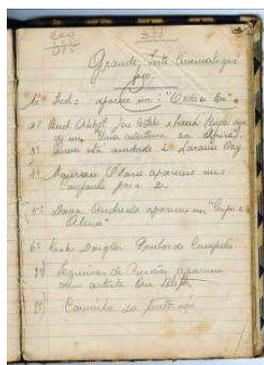
4b

4b. Bilhete para a mãe: trata-se de um bilhete da jovem Maysa dirigido à mãe, a quem trata por “Mamãe”, com a intenção de solicitar o conserto de um vestido junto à costureira. Há urgência no pedido, porque o vestido será para a festa da noite seguinte. O texto tem correções significativas, como acrescentar “modo de dizer” à afirmação “eu não tenho vestido para ir à festa de Rosa amanhã”, revelando cuidados para não despertar reações negativas. O conteúdo deixa entrever hábitos da classe social de sua autora e família, mas principalmente a “liberdade” da jovem, algo inusitado para a época, já que ela cogita aí da possibilidade de sair sozinha de “automóvel” (subentende-se táxi), acompanhada apenas do irmão menor, depois de pedir dinheiro ao pai para isso. Não tendo sido arrancado do caderno, supõe-se que o bilhete tenha ficado à mostra, para a leitura da mãe, que, embora solicitada, não anotou nenhuma resposta nele.



4c

4c. Frase disciplinadora: a mesma frase escrita uma vez à caneta e outra copiada à lápis logo na sequência apresenta tom de repreenda, de cunho católico, educacional e hierarquizante, dando a ideia de que seria copiada várias vezes, para interiorização da mensagem, o que afinal não acontece, mas onde se lê: “Ouve e obedeces aos nossos superiores, porque sem disciplina não pode haver equilíbrio. Quando sentires-vós o tentador, refugiai-vos no trabalho. Como quem se defende”. A cópia à lápis termina a frase na palavra “equilíbrio”.

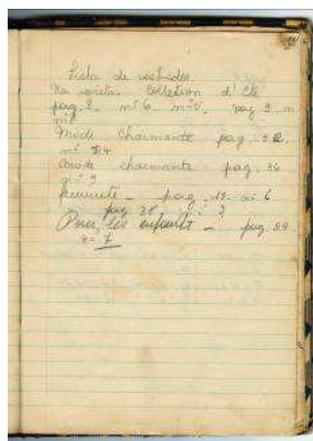


4d

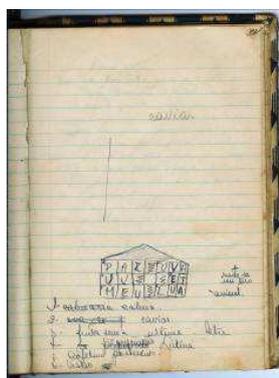
4d. “Grande teste cinematográfico”: com esse título, traz respostas ali anotadas para um jogo proposto provavelmente por alguma publicação ou seção voltada para o entretenimento. Trata-se de um desafio que exige conhecimentos sobre atores e filmes de Hollywood, o que revela a familiaridade da arquivista com a indústria cultural em ascensão. São mencionados a dupla de comédicos Abott (grafado “Abbot”) e Costello (grafado Costelo), Kirk Douglas, Maureen O’hara, entre outros. Nota-se a letra “C” sobre a primeira questão, inscrita de forma a reproduzir o sinal “certo” então muito usados por professores para a correção de provas e trabalhos escolares.



4e. Contas: apresentadas em três colunas, sob os nomes M., “Hugo” e “Bida” (apelido do irmão menor de Maysa), são contas com pontos subtraídos e somados a partir de algum jogo, provavelmente de cartas, também a indicar hábitos de entretenimento da época. As marcas vermelhas são posteriores às anotações à lápis e, dada a oleosidade que foi absorvida pelo papel, podem tanto ser de marcas de batom quanto de giz pastel. Essas marcas atestam a condição transitória e “descartável” do caderno, como um objeto do dia a dia, embora, paradoxalmente, ele tenha sido conservado.

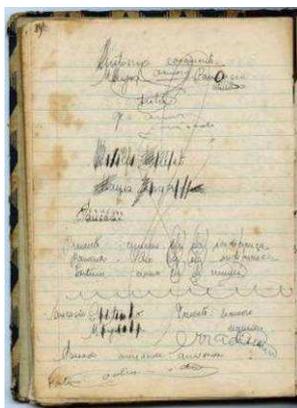


4f. “Lista de vestidos”: enumeração com indicação das páginas de determinadas publicações femininas, de onde a jovem Maysa aponta os vestidos que lhe interessaram. Uma vez que o mesmo caderno revela o hábito dela de frequentar costureiras, supõe-se que sejam roupas a serem encomendadas. Essa anotação, além de revelar costumes de época e de classe, demonstram que Maysa valorizava a boa aparência, a moda, tendo sido leitora assídua das revistas afins, cujos títulos, a indicar a forte presença da cultura francesa entre os hábitos da elite brasileira, sempre como sinônimo de requinte e bom gosto, são todos, justamente, em francês: *Colletion d’Eté*, *Mode Charmante*, *Feminité* e *Pour les enfants*.



4g

4g. Palavras-cruzadas: jogo de conhecimento sobre sinônimos, anotado na parte inferior da página, a indicar hábitos relacionados à cultura do entretenimento e ao letramento, porque tanto exige a necessidade de alfabetização quanto domínio da língua portuguesa. Há menções a uma expressão latina e a nomenclaturas gramaticais. Pelas rasuras e correções assinaladas, deixa supor que possa ter sido um jogo “criado” pela própria Maysa.



4h

4h. Joguinhos de amor: a indicar uma brincadeira e ocupação típica de adolescentes, trata-se de um jogo em que se cruzam os nomes de possíveis pretendentes com o próprio nome, a fim de descobrir o

futuro do relacionamento desejado. Os resultados apontam namoro, amizade, casamento, indiferença, ciúmes, ódio. O nome de Maysa (e também Maysinha) é “testado” com Antonio, Rodolfo e Coutinho [não-identificados]. As rasuras indicam tanto a dinâmica da brincadeira quanto o desgosto em relação a um e outro resultado.

* * *



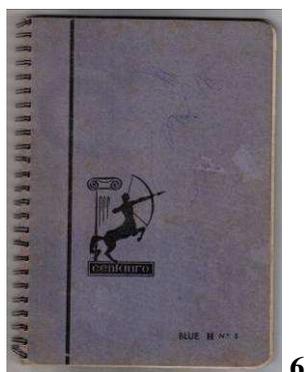
5

5. **Caderno de músicas próprias:** de capa dura, com espiral, sem data, contendo 96 páginas, traz na capa uma etiqueta com a seguinte inscrição: “Maysa M. Matarazzo. Músicas próprias”. Em seu miolo pautado, estão várias letras de músicas assinadas por “Maysa Matarazzo”, algumas com títulos e a anotação “gravada” acima. Contém ainda recortes de jornais com notícias das primeiras apresentações da arquivista já como a cantora Maysa Matarazzo. Nas páginas finais, em meios às letras de canções, traz receitas de sopas e mamadeiras infantis. A letra do samba-canção “Ouça”, que seria mais tarde o grande sucesso comercial da cantora Maysa, aparece em sua gênese, anotada à lápis, entre rasuras e novas versões, até chegar bem próxima à que foi gravada.

Cadernos/diários da Maysa adulta

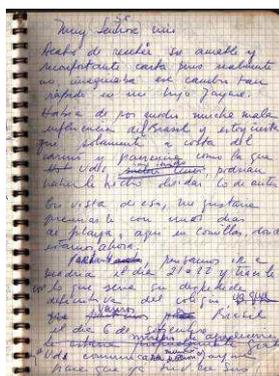
Em fase adulta, a arquivista Maysa já era uma cantora de sucesso com fama nacional e internacional, que tinha, portanto, um “nome de autora”. Os cadernos de que ela se utiliza nessa fase da vida, ao contrário dos da adolescência, são preenchidos agora mais como diários, embora também com um e outro registro de contas, listas de compras, bilhetes, rascunhos de cartas. Não há mais espaço para

brincadeiras de papel. Esses cadernos são três, datando de 1965, 1971 e 1972. Estão todos com muitas páginas arrancadas. A seguir, um pouco do que trazem.

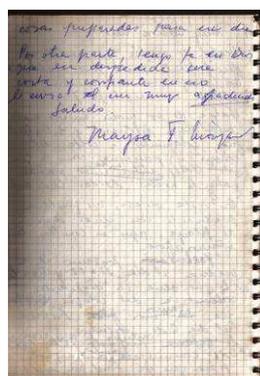


6

6. **Diário da Espanha 1965:** com capa dura e espiral, contendo 14 páginas escritas, folhas quadriculado, traz na capa apenas a marca do fabricante do caderno, sem nenhum título ou classificação. Na página de rosto e respectivo verso, a primeira anotação é de instruções, em espanhol, para a confecção de roupas. Na páginas 3, começa o diário, datado de 31 de junho de 1965, escrito todo em espanhol, em que Maysa, já relacionando-se com o seu segundo companheiro, o empresário espanhol Miguel Azanza, escreve sobretudo de seu relacionamento com ele, os altos e baixo, as inseguranças, as viagens que fazem. Em meio a essas páginas, há anotações triviais como jogos da velha, contas, receitas, uma lista de compras de produtos de beleza acompanhada de um endereço em Madri. Na página final, vê-se um desenho rasgado com o rosto de um felino estilizado. Duas anotações desse caderno merecem destaque, uma na sequência da outra. São elas:



6a



6b

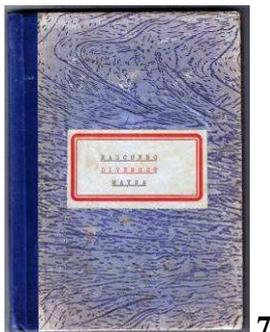
6a e 6b. Rascunho de carta a tutor do filho: escrita em espanhol, como tudo no mesmo caderno, a carta é endereçada ao padre responsável pelo colégio interno onde o filho de Maysa, Jayme Monjardim, foi aluno interno por dez anos. Sua transcrição *ipsis litteris* diz o seguinte: “Muy señor mio. Acabo de recibir su amable y reconfortante carta pues realmente no imaginaba ese cambio tan rápido en mi hijo Jayme. Habia de por medio mucha mala influencia del Brasil y estoy cierta que solamente a costa del carino y paciencia como la que uds ~~suelen tener~~¹⁶¹ han tenido, podrian haberle hecho olvidar lo de antes. Con vista de eso, me gustaria premiarle con unos dias de playa, aquí em Comillas, donde estamos ahora. Portanto, pensamos ir a Madri el dia 21 o 22 y traerle con lo que seria su despedida definitiva del colégio ya que vamos a Brasil el dia 6 de setiembre. ~~Le estaria profundamente grata.~~ Mucho le agradecería que Ud comunicarle nuestra decision a Jayme hace ya [ilegível] sus cosas estan preparadas para ese dia. Por otra parte, tengo fé en Dios que esa despedida será corta y confiante en eso le envio el mi muy agradecido. Saludo. Maysa F. Monjardim.”

6c

6c. Bilhete pré tentativa de suicídio, em espanhol: Na página seguinte ao rascunho da carta endereçada ao padre, em que sua autora comunica a decisão de voltar ao Brasil com o filho, não se sabe quanto tempo depois, mas nessa página, a seguinte, ela escreve o que seria um bilhete de despedida, pré-suicídio. É que por essa data Maysa tentaria em vão mais uma vez se matar (outras vezes ocorreram no Brasil após sua separação conjugal), deixando, porém, antes disso, explícita a sua dúvida, dramaticamente, escrevendo o seguinte: “No culpen a Miguel. Lo hice porque me hacia falta conocer el más allá. Será, por supuesto mejor que eso. Que duda atroz! Hacerlo o no. Mejor si. Diós me perdonará. Maysa F. Monjardim.”

¹⁶¹ Utilizarei a representação da palavra riscada para indicar que foi rasurada no texto original.

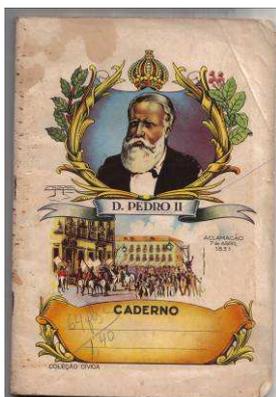
* * *



7

7. **Diário de 1971 da peça Woyzeck:** caderno de capa dura, pautado, sem espiral, traz na capa uma etiqueta onde se lê “Rascunhos. Diversos. Maysa”. Contém 25 páginas escritas e logo na página de rosto identifica-se que se será utilizado como diário da peça de teatro Woyzeck, produzida e estrelada por Maysa, em 1971, no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. O texto é anotado por extenso, com início em 3 de outubro, relatando a expectativa em relação à montagem da peça. As páginas seguintes são utilizadas para a reprodução das falas da personagem Maria, interpretada por Maysa, que se utiliza do ato de copiar e recopiar essas passagens como recurso de memorização e incorporação da personagem. Na última página escrita, datando de 8 de outubro, há um bilhete incompleto de Inah Figueira Monjardim para a filha, às vésperas da estreia da peça, onde ela escreve: “Rio 8/10/71. Hoje madrugada de quinta-feira, último dia de ensaio. Minha querida filha, te quero um bem tão grande, tão grande, você jamais poderia imaginar, meu carinho por você é muito grande, muito sincero. Gordinha, eu hoje estou”.

* * *

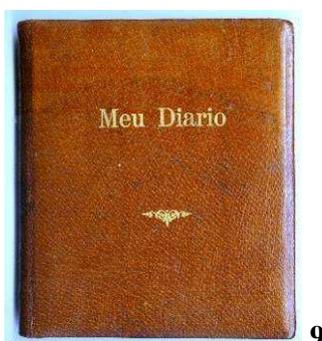


8

8. **Diário de 1972:** sem espiral, o que chama atenção nesse caderno é sua capa, como parte de uma “coleção cívica” que traz a ilustração do Imperador D. Pedro II já adulto e a menção à data da Aclamação, 7 de abril de 1831 (quando D. Pedro I abdica do trono em favor de seu filho), o que, de um lado, revela parte da estratégia da ideologia do Estado autoritário e nacionalista presente na década de 1970; mas, de outro, a praticidade da diarista, mais preocupada em ter onde escrever. Em seu miolo, o caderno traz apenas 10 páginas preenchidas, de onde muitas folhas foram arrancadas, o que explicaria as existências de folhas avulsas presente no mesmo arquivo e com o mesmo tema. Nesse textos, a arquivista Maysa narra seu dia a dia durante sua internação na Clínica de Pitanguy, em maio, para realização de plásticas e desintoxicação. O conteúdo do texto é de metas e planos que, nesse momento de recuperação da saúde, carreira e imagem, ela traça para o futuro, principalmente para sua carreira, escrevendo o seguinte trecho: “Enfim, nascer outra vez aos 35 anos. Quem disse que já é tarde?”. Em páginas mais à frente há ainda os registros de contas e dívidas.

Diário de adolescente

No formato de diário propriamente dito, considerando aí sua apresentação física, já que não se trata de um caderno adaptado à essa finalidade, há no arquivo de Maysa um pequeno livro marrom, cuja capa simula couro, contendo a inscrição em dourado “Meu Diario”, datado inicialmente do início de 1954. A seguir, mais informações sobre ele, embora seu conteúdo seja objeto de atenção de capítulos adiante.



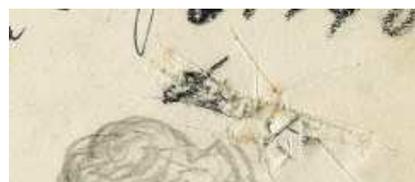
9

9. **Diário de adolescente de 1954:** em 80 folhas amareladas, sem pauta, a jovem Maysa cumpre à risca, ao menos nas páginas iniciais, o que a teoria define como

uma escrita típica de diários, onde verificam-se, por exemplo, o registro dos dias cotidianos de sua vida de adolescente, com flertes e idas a cinema, praia, casa de amigos e parentes; também a narrativa sequencial com certa periodicidade mantida, embora os dias possam ser perfeitamente pulados; e o texto que, embora trate de si, dirige-se ao outro, à exterioridade, com sua autora escrevendo para ser lida, entre outras observações a serem exploradas mais adiante. Esse diário também é repleto de desenhos de rostos femininos, muitos deles autorrepresentações ilustrativas, inclusive na folha de rosto. Vale antecipar aqui a reprodução de duas de suas páginas:

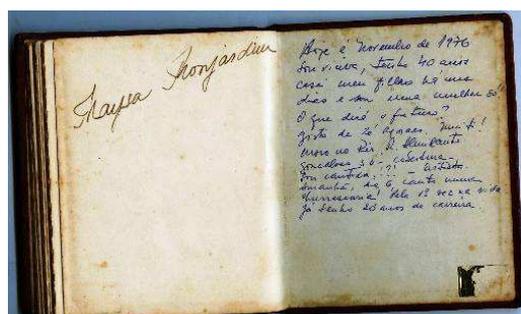


9a



9b

9a e 9b. Desenho de si e marca de pulsão de destruição: na página de rosto desse diário, nota-se a assinatura do sujeito que se nomeia “Maysa Monjardim”, localizada acima da representação ilustrativa que faz de si mesma, em que a diarista se retrata, à lápis, tal qual se vê e como quer ser vista, ou seja, com ares de sofisticação. Essa página leva a pensar que, no início, a diarista teve certo cuidado e capricho com seu diário, o que mais tarde seria alterado pelas marcas que aí ficaram registradas, como a anotação fugaz de um número, possivelmente de telefone, e a marca da agressão contra o próprio diário (a pulsão de morte), feita com um objeto pontiagudo, talvez o mesmo lápis usado para anotar o telefone, marca essa que, dada sua intensidade, rasgou e transpassou várias outras páginas.



9c

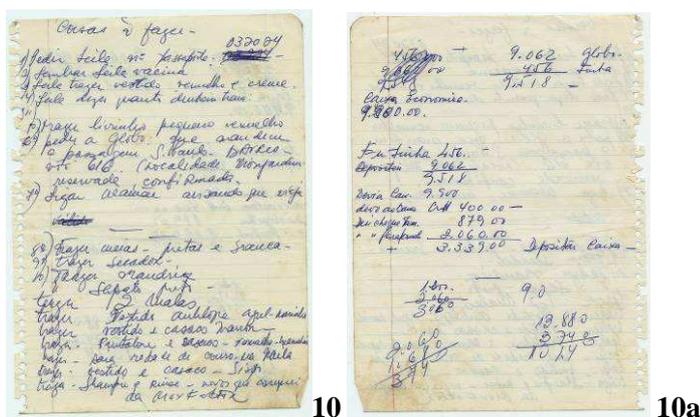
9c. Revisitação tardia ao diário: inscrita na terceira capa do diário, a última em branco de sua parte interna, essa anotação data de novembro de 1976. Foi, portanto, escrita 22 anos depois do início do diário, como uma revisitação tardia a ele e ao que significava, porque ali ficou registrado, do passado, por exemplo, o pedido de casamento que recebeu em 1954 de André Matarazzo. Ao lado da assinatura “Maysa Monjardim”, depois de ela ter sido “Maysa Matarazzo” e naquele momento ser apenas Maysa, considerando-a como o sujeito que escreve esse texto, nele há um forte tom de desilusão. Chama a atenção aí o fato de ela mencionar que estaria por cantar, por primeira vez, numa churrascaria, fato que, considerando a trajetória dela como cantora e compositora de sucesso internacional, atestaria certa decadência, se pensarmos em seu início triunfal e a carreira de apresentações em prestigiados palcos e emissoras de TV do Brasil e mundo afora. Este é um dos últimos textos de Maysa, escrito algumas semanas antes de sua última entrevista, aquela que foi dada a uma rádio e citada anteriormente na apresentação deste trabalho. A cantora, que aí escreve desde uma espécie de “morte simbólica”, morreria fisicamente dali a dois meses.

Escritos avulsos

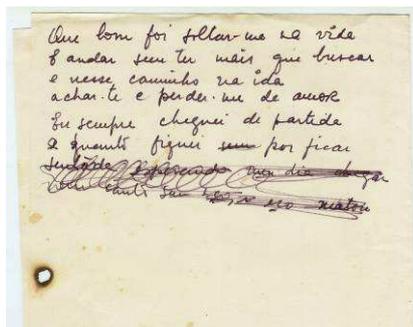
Os papéis avulsos compõem a maioria dos escritos reunidos no arquivo de Maysa. Eles foram produzidos por Maysa adulta, quando ela já tinha, portanto, um “nome de autora”, como já observado. Eles se apresentam sobre todo tipo de papel: com e sem pautas, de várias gramaturas, cores e tamanhos. Assim, é possível dizer que Maysa escreveu em blocos de cartas de hotéis, blocos personalizados de notas de médicos, folhas arrancadas de cadernos, folhas de papel sulfite, laudas de papel-jornal, e, como já mencionado, em superfícies inusitadas, como guardanapos, *folders*, cartolinas, catálogos de museus, envelopes e até mesmo naqueles sacos de papel disponibilizados pelas empresas aéreas, “para alívio do passageiro em caso de mal-estar”. E como já dito antes também, Maysa tanto datilografou quanto escreveu à mão, neste caso usando canetas tinteiro, esferográfica, hidrocor e lápis.

Quanto ao conteúdo desses textos, a maioria é mesmo de versos, escritos em português e alguns em espanhol. Muitos são tentativas de compor letras de canções e samba-canções. Outros, estão em busca da poesia. Há também bilhetes, rascunhos de respostas enviadas para jornalistas, trechos arrancados de diários, as duas miniautobiografias já mencionadas, listas de compras, um conto datilografado e alguns

textos curtos em prosa, às vezes registrando pensamentos e sentimentos; às vezes, com certo tom de “autoanálise”. Muitos desses textos são mencionados nos capítulos que se seguem, por isso, com a intenção de oferecer um panorama da variedade desse universo, selecionei aqui, para descrição, outros que não os que citarei adiante; embora, nem cá nem lá, eu pretenda abarcá-los a todos. Os textos selecionados entre os escritos avulsos e suas respectivas particularidades são os seguintes:



10 e 10a. Lista de coisas a fazer e contas no verso: esta enumeração de tarefas, pelo que se lê, foi preparada antes de uma viagem profissional da cantora a Buenos Aires. Não contém data, mas supõe-se que seja nos anos 1970, por citar a Globo, tendo sido elaborada em uma folha pautada, arrancada de algum caderno. Novamente, aqui tem-se o arquivamento de um papel totalmente fugaz, transitório, ligado aos pequenos nadas do cotidiano, mas que, no entanto, por conta do “nome de autora” de Maysa, tornou-se um documento preservado por seus *arcontes*. Percebe-se também, pelos itens listados, algo do comportamento e dos hábitos da cantora, que viajava muito, que se medicava com o calmante Mandrix e usava produtos de beleza da marca MaxFactor, por exemplo, além de ter tido uma secretária, Leila, a quem é endereçada a lista e as solicitações. No verso, estão anotadas uma série de contas, com a adição de valor ao lado da palavra Globo, a indicar pagamento por ela atuar e/ou cantar em algum de seus programas; e também com subtrações de valores, ao lado de inscrições como “devia ao banco”, entre outros.

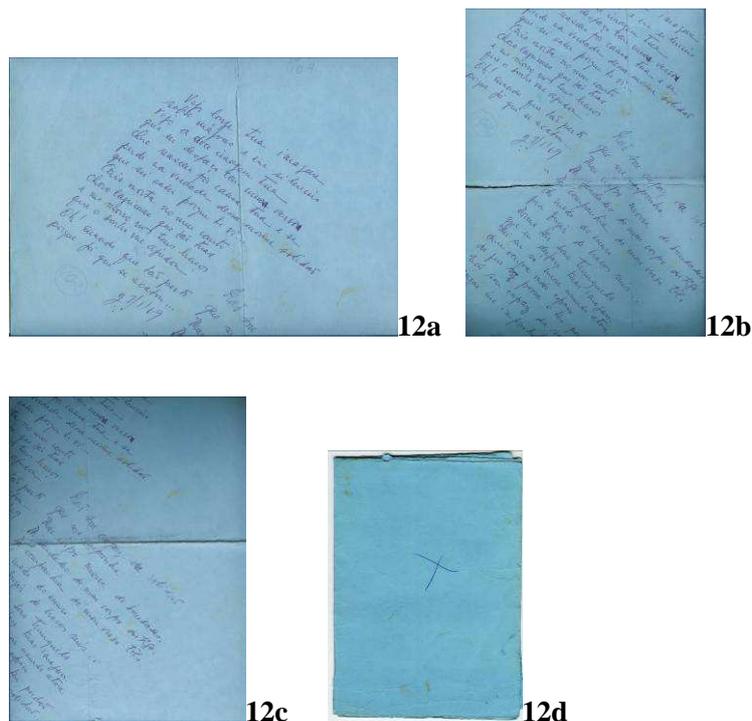


11. Versos, rasuras e papel queimado: escritos com caneta hidrocor marrom sobre papel sulfite cortado ao meio, esses versos inacabados são um exemplo da permanência do antigo hábito da arquivista Maysa, que de jovem os rascunhava em cadernos, e, na fase adulta, como neste caso, o faz em folhas avulsas. Outra diferença aí latente, entre uma época e outra, desta vez mais significativa, está, agora, no fato de a autora dos versos ser cantora e compositora reconhecida, por isso, eles se assemelham mais a rascunhos de letras para se tornarem possíveis sambas-canções a se gravar. O conteúdo deles, transcritos a seguir para melhor visualização, como muitos outros, fala do amor e dos desencontros de amor, como a maioria das canções que Maysa gravou, dela e de outros compositores. No papel em questão, a pulsão de destruição que, paradoxalmente acompanha o arquivamento de todos os textos aqui analisados, está visível no papel queimado, com uma marca produzida ali talvez por um cigarro. Segundo a transcrição dos versos, lê-se o seguinte:

[Transcrição da reprodução 11]

Que bom foi soltar-me na vida
 E andar sem ter mais que buscar
 e nesse caminho na ida
 achar-te e perder-me de amor
 Eu sempre cheguei de partida
 E quando fiquei sem por ficar
 [rasura]
 [rasura]

* * *



12a, 12b, 12c, 12d. Versos em cartolina azul: Outro exemplo dos versos que abundam nos escritos avulsos de Maysa adulta. A solidão, as saudades do amor distante, o contraste do presente de dor com um passado perdido de amor são temas recorrentes, aliás, sempre muito próximos das letras cantadas por Maysa. Nota-se aqui a anotação da data ao final dos versos, algo incomum, e o suporte utilizado para seu registro, uma cartolina azul, que foi dobrada várias vezes até ficar do tamanho de um caderno, para assim ser guardada em seu arquivo. Para melhor visualização do conteúdo dessas reproduções, transcrevo-o a seguir:

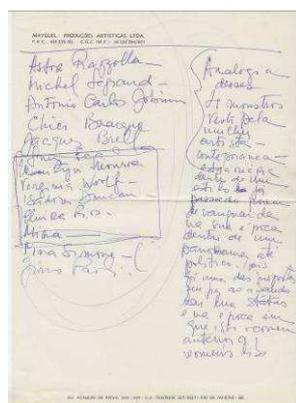
[Transcrição dos versos das reproduções 12a e 12b]

Vejo longe tua imagem
 sofro mágoas e em silêncio
 vejo a doce imagem tua
 que eu desfaço com meus versos
 Que nasceu por causa tua e se
 perde na verdade dessa enorme solidão
 que sei saber porque te vi...
 Caio morta no meu canto
 Choro lágrimas que são tuas
 e me morro nos teus braços
 que o sonho me ajudou
 Oh! amado que tão perto
 porque foi que se acabou...
 27/1/69

[Transcrição dos versos das reproduções 12b e 12c]

Não sou capaz da solidão
que me imponho.
Meu corpo morre de saudades
Da saudades do meu corpo antigo
Da companhia do meu verso tolo
do medo do escuro
pra fugir de braços ruins...
Dorme teu sono tranquilo
que eu desfaço tuas imagens.
Sei ser só num mundo à toa
Que ocupa mais espaço
do que possa o teu perdão
Não sou capaz da solidão
Porque me imponho!

* * *



13

13. Lista com nome de artistas que admira: inscrita em papel timbrado em que se vê o logotipo e endereço da empresa de Maysa com o marido Miguel, a Mayguel Produções Artísticas Ltda., localizada no Rio de Janeiro, essa lista, escrita provavelmente no final dos anos 1960, apresenta 13 nomes de artistas ligados à indústria cultural e à literatura, brasileiros e estrangeiros, sendo que quatro deles, todos mulheres – Marilyn Monroe, Virginia Wolf, Isadora Duncan e Elvira Rios – estão assinalados por um quadrado. Na parte direita da folha, há um texto que relaciona as quatro personalidades, considerando-se as características de cada uma – e a imagem com que entraram para a história – ao papel e atuação pública da arquivista, associação essa em que se nota a intenção de autoatribuição de um valor comunitário, o de antecipadora das propostas do movimento de libertação das mulheres (“womens’ lib”), embora faça aí uma ressalva, a de se ver também como uma “artista contemporânea estacionária dentro de um estilo passado, porém de vanguarda”. A transcrição do conteúdo inscrito nessa folha é a seguinte:

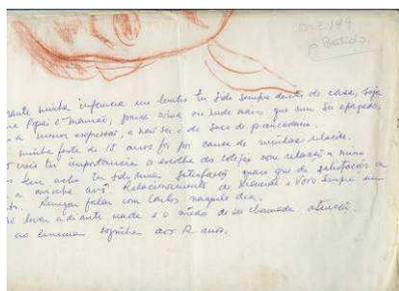
[Transcrição da reprodução 13, coluna à esquerda]

Astor Piazzolla
 Michel Legrand
 Antonio Carlos Jobim
 Chico Buarque
 Jacques Brel
 Luiz Eça
[abre quadrado]
 Marilyn Monroe
 Virgina Wolf
 Isadora Duncan
 Elvira Rios
[fecha quadrado]
 Mina
 Nina Simone
 Gino Paoli

[Transcrição da reprodução 13, coluna da direita]

Analogia desses 4 monstros vistos pela mulher artista contemporânea estacionária dentro de um estilo já passado, porém de vanguarda na sua época de um panorama até político pois foi uma das propostas que fez ao abandonar um status e na época em que isso ocorreu anterior a womens libs

* * *



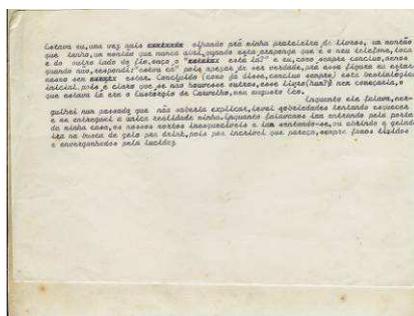
14

14. Esboço de rosto subentendido e “autoanálise”: este é um exemplo de texto manuscrito em prosa, que se faz acompanhar pelo sugestivo desenho da metade de um rosto, cuja outra metade fica para fora dos limites da folha, subentendida. O conteúdo do texto é rememorativo, remetendo, a partir do presente, à infância e à adolescência desse sujeito que escreve em primeira pessoa, recurso que usa como que para extravasar (expulsar) um sentimento de revolta e de queixas contra a própria família, algo que se deveria querer apagar, mas que, pelo seu registro na forma de palavras escritas, paradoxalmente terminou arquivado. A seguir, a transcrição do que se lê:

[Transcrição da reprodução 14]

Durante minha infância eu me lembro ter sido sempre dentro de casa, seja para papai e mamãe, pouca coisa ou nada mais que meu ser apagado. Sem a menor expressão, a não ser o de saco de pancadaria. Até minha festa de 15 anos foi por causa de minhas relações. Não creio ter importância a escolha do colégio com relação a mim, mas bem acho ter sido uma satisfação quase que de satisfações a dar a minha avó. Relacionamento de mamãe e vovó sempre em atrito. Renegar falar com Carlos naquele dia. Não levar adiante nada e o medo de ser chamada atenção. Ida ao cinema sozinha aos 12 anos.

* * *



15

- 15. Texto em prosa, provável início de livro:** texto datilografado, escrito em prosa, também em primeira pessoa a partir do presente e como recurso para introduzir lembranças do passado. Entrecortado por trechos de metalinguagem, o texto começa mencionando vários livros, que são sempre símbolos de erudição, embora aqui, fato reconhecido, nem todos tenham sido sequer abertos, muito menos lidos. A partir daí, dá-se a entender que esse texto poderia ser o início de um “livrinho”, objetivo que é, porém, imediatamente colocado em questão pelo uso do diminutivo e pelo comentário “hum?” entre parênteses. A segunda parte do texto, mais criativa, introduz no discurso imagens criadas por metáforas, típicas da literatura fantástica. Essa é uma das características que faz este texto destoar dos demais contidos no arquivo, sempre tão referenciais. A seguir, a transcrição deste texto:

[Transcrição da reprodução 15]

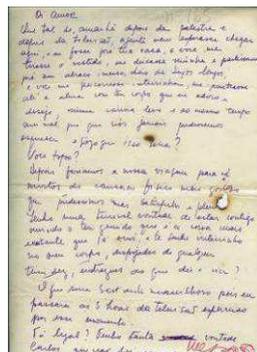
Estava eu uma vez mais olhando pra minha prateleira de livros, um montão que tenho, um montão que nunca abri, quando esta araponga que é o meu telefone toca e do outro lado do fio ouço “está lá?”, e eu, como sempre, concluo, menos quando não, respondi: “estou cá”, pois apesar de ser verdade, pra essa figura eu estaria mesmo sem estar. Concluindo (como já disse, concluo sempre) este bestialógico inicial, pois, é claro que se não houvesse outros esse livro (hum?) nem começaria, o que estava lá

era o Eustórgio de Carvalho, meu augusto Eco. Enquanto ele falava, mergulhei num passado que não saberia explicar, levei sobriedades tentando esquecer e me entreguei à única realidade minha. Enquanto palavras iam entrando pela porta da minha casa, os nossos mortos inesquecíveis iam sentando-se, ou abrindo a geladeira na busca de gelo para drink, pois por incrível que pareça, sempre fomos tímidos e envergonhados pela lucidez.

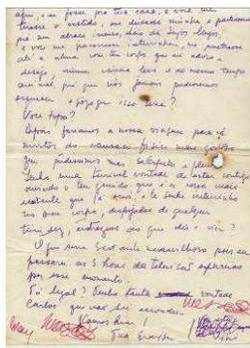
Cartas e bilhetes

Como já mencionado, também existem no arquivo em questão algumas cartas e bilhetes, embora, curiosamente, e ao contrário do que se esperaria, há ali poucas cartas recebidas por Maysa: a grande maioria é de missivas escritas por ela. Em outras palavras, a correspondência ativa de Maysa – e não a passiva – é que se faz presente no arquivo em questão. E outro detalhe: se o critério a se considerar for o de cartas realmente remetidas por serviços postais, inseridas em envelopes, estes selados e carimbados, isso significa que esse universo se reduz mais ainda. E tudo porque as únicas cartas que atendem a essa descrição são as que Maysa escreveu em espanhol e as enviou ao segundo “marido”, Miguel, na Espanha, quando ainda não havia firmado o relacionamento e se mudado para lá, ocasião em que, enfim, acabaria por resgatá-las. O conteúdo dessas cartas faz menção aos nadas cotidianos, com destaque para os compromissos da carreira, embora a missivista escreva principalmente da saudades provocada pela distância e do amor que sente por ele, já que o relacionamento de ambos ainda não estava definido por causa das dificuldades em ficarem juntos.

Em relação às cartas e/ou bilhetes arquivados por Maysa, considerando sempre o conteúdo do conjunto aqui analisado, estes só puderam ser conhecidos porque ficaram anotados em cadernos, blocos e/ou papéis avulsos, não havendo, portanto, a certeza se foram posteriormente copiados em outro papel e enviados. Entre esse material específico, cito as cartas escritas ao terceiro companheiro, o ator Carlos Alberto, sendo que uma outra também merece destaque por ter sido endereçada a um jornalista, também sem a certeza de envio, em resposta a críticas que ele teria publicado a respeito de um de seus shows. A seguir, apresento alguns desses textos, lembrando que outros serão abordados mais adiante.



16a



16b

16a e 16b. Carta para Carlos Alberto. Escrita à mão em folha de papel sulfite, sem pauta, com caneta hidrocor, sem data embora seja dos anos 1970, o tom da carta é o de uma explícita proposta sensual, escrita em detalhes por uma missivista que se mostra moderna, segura, expressa-se com gírias e assume seu desejo sexual, assinando “tua Maysa”, embora ao final da carta, ao lado dessa mesma assinatura, ela própria tenha “censurado” com rasuras o que acrescentou dentro do colchete. Mais uma vez, como acontece com outros textos referenciais presentes nesse arquivo, sobretudo os que tem a ver com relacionamentos amorosos, esta carta também traz visíveis as marcas do ímpeto de destruição, presentes nas marcas do papel queimado e nas rasuras feitas com caneta de cor vermelha. A seguir, para facilitar a leitura, transcrevo o seu conteúdo:

[Transcrição das reproduções 16a e 16b]

Oi amor

Que tal se amanhã depois da palestra e depois da televisão, a gente nem esperasse chegar aqui, e eu fosse pra tua casa, e você me tirasse o vestido, me deixasse nuinha e partíssemos pra um abraço imenso, cheio de beijos longos; e você me percorresse inteirinha, me penetrasse até a alma com teu corpo que eu adoro e desejo, numa carícia leve e ao mesmo tempo animal, pra que nós jamais pudéssemos esquecer o gozo que isso seria?

Você topa?

Depois faríamos a nossa viagem para cá, mortos de cansaço físico mais gostoso que pudéssemos, mais satisfeitos e plenos. Tenho uma terrível vontade de estar contigo ouvindo o teu gemido que é a coisa mais excitante que já ouvi e te sentir inteirinho no meu corpo, despojados de qualquer timidez, entregues ao que der e vier.

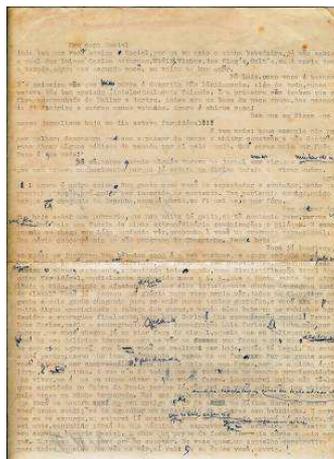
O que seria bastante maravilhoso pois eu passarei as 5 horas da televisão esperando por esse momento.

Tá legal?

Tenho tanta [rasura] vontade Carlos que não sei esconder.

Vamos hein!

Tua Maysa [rasuras]



17

17. Carta a Maciel. Datilografada e repleta de correções e inclusões a caneta, o que atesta uma leitura posterior à escrita, o que seria um cuidado antes de enviá-la, a carta não está assinada e sequer tem data. Não se caracteriza tampouco pelo relato do cotidiano, mas aborda um assunto pontual. Ela é endereçada ao jornalista Luiz Carlos Maciel, a quem a missivista trata por Maciel, e ironicamente por “meu caro Maciel”, quem teria publicado uma crítica que ela considerou ofensiva, por dizer, entre outras observações, que ela estava “por fora” e por descrever “tão lucidamente”, segundo ela, um de seus “porres”, texto esse que foi publicado no jornal *Última Hora*, em 29 de abril, provavelmente de 1970, quando ela se apresentou no Teatro da Praia citado. O tom da carta revela grande sarcasmo e chega a beirar a agressividade, um comportamento recorrente da cantora em relação à imprensa que durante certo período a perseguiu. Neste caso, ela revela conhecimento de causa, devolvendo os ataques na mesma moeda, já que pergunta se não seria ele, o próprio jornalista, o maior bêbado da história. Essa é a intenção primeira da carta, já que começa por situá-lo assiduamente no ambiente da noite, onde talvez ele exigisse que, observa a carta, dele se tomassem “a benção”. Na sequência, a missivista o opõe ao povo, quem, segundo ela, estaria prestigiando seu show. Como observado antes, esse texto é um dos poucos em que, considerando-se o conteúdo geral do arquivo, a arquivista aborda questões profissionais de maneira articulada, com a ressalva, porém, de que o faz dirigindo-se a jornalistas, explicitamente ao outro, como já observado. Este não é, portanto, apesar de ter sido preservado, um texto escrito de si para si, por mais que o outro sempre esteja implicado nesse tipo de construção, como se caracterizam seus *hupomnêmata* modernos. Este é um texto em que a missivista se expõe ao olhar externo, entrega-se ao destinatário, mas ao mesmo tempo o inclui em sua escrita, não sem antes visar a si mesma, subjetivando o próprio discurso, como quer a teoria da correspondência. Ao final, independente do teor da carta, estão tanto o destinatário quanto o remetente interligados. A seguir, transcrevo o conteúdo desse texto, procurando assinalar entre parênteses o que foi incluído à mão, durante a leitura de revisão.

[Transcrição da reprodução 17]

Meu caro Maciel,

Ainda bem que você assina Maciel, porque em meio a minha bebedeira, já não sabia a qual dos Luises Carlos noturnos, Miéli, Vinhas, dos Flag's, Colt's, eu deveria tomar a benção, agora que segundo você, eu volto ao bom amor.

Pô Luis, como é bacana! É a primeira vez que meu porre é descrito tão lucidamente. Além de tudo, nunca estive tão bem apoiado intelectualmente falando. É a primeira vez também que ele fica acompanhado de Mailer e Sartre. Antes era na base de poca roupa, do pessoal do 2º Distrito e outros menos votados. Assim é chique paca!

Bem que eu disse que o nosso jornalismo hoje em dia estava formidável!!!

E tem mais: como exemplo não pode ser melhor; demonstra que o passar do tempo o whisky constrói o que destrói como dizem alguns médicos da pesada por aí pelo mundo. Que caras mais por fora. Como é que pode!

Se vê, antes, quando alguém atacava o jornal (nas) viradas (minhas de mesa), eu nem tomava conhecimento porque já estava na divina tarefa de virar outra.

Ah! agora é outra coisa. Com gente como você de espectador e contador, tenho que prestar atenção, pra poder ser inserida no contexto. Tem paciência comigo, amigo, porque em chegando da Espanha, como é óbvio, fiquei por fora.

Mas apesar do dia de hoje estar uma porcaria, que nem noite dá jeito, eu tô contente paca, porque descobri mais uma faceta da minha extraordinária comunicação: o pileque. E como quando eu chego vou logo mandando ver, proponho a você um programa sensacional: uma séria concorrência ao são programa do Chacrinha. Pense bem.

Você já imaginou se vocês se juntarem bem bêbados como é o seu costume, e agora segundo você eu também, frente às câmaras de televisão, num programa sem precedentes, agredindo e pela sua [rasura] consequentemente entendendo todo mundo, numa desmistificação total da coisa formidável, mundialmente conhecida como A.A., que a tanta gente tem atrapalhado a vida, curando e afastando daqueles que injustamente chamam de negro caminho do álcool? Você pensou que glória para você seria ver todos os dias, digo noites, gente e mais gente chegando para se unir numas tantas garrafas, e você o papa muito digno acariciando a cabeça dos caras, e vendo eles baterem os rabinhos agradecidos e entregues finalmente, hein Luis Carlos! A minha não, por que parece que você chegou já na pior fase do álcool, aquela que eu felizmente superei. Você no seu delirium tremens quer me ver na [rasura] sua fossa e na sua (destruição). Se com essa

agressão sua você se realizou por hoje, então tá legal. Eu entendo e até perdoo, mesmo que isso represente a perda de um fan. Porque gente como você detesta ser compreendido. (E perdoado) mas não me meta na sua fossa, porque a minha é mais limpa. É só minha. A sua é a de todos que se confundem na enorme promiscuidade que vivem, se é que se chama viver o que vocês fazem. Lamentarei muito não tê-lo como convidado no Teatro da Praia, porque lá, não sei se você sabe, não tem whisky por pelo menos na minha temporada. Vai ser na base da cabeça fria mesmo. (Embora isso chateie você como eu tenho atuado até). Da maneira que você se mostra no seu artigo de 29 de abril na *Última Hora*, não creio que você tenha condições de aguentar um espetáculo de 2 horas sem bebidinha. E antes que eu me esqueça, eu estarei lá em cima, você uma vez mais estará lá embaixo, não sei onde, escondido atrás da sua máquina de escrever (que você usa como) destruir. Não aceito o seu convite à morte, Maciel. O show que pretendo fazer tem mais cores e mais [ilegível]. E também tem o povo pra me comover. Se você quer um conselho construtivo para todos aqueles que vão me ver, aí vai: se eu fosse você, morria!

* * *

Fotografias

Ao lado dos textos, como já observado, as fotografias constituem o maior volume do arquivo de Maysa. De natureza variada, muitas são fotos pessoais e outras tantas são profissionais, que aqui chamo de profissionais-performáticas, já que Maysa é registrada já na pose de cantora e compositora de sucesso da música popular, embora essa performance se estenda, ao final, por várias de suas imagens. Em sua grande maioria, a arquivista Maysa é sempre a personagem fotografada – aquela que ficou imobilizada em sua ausência, retirada assim de sua presença¹⁶² –, mais do que a fotógrafa, como já observado, até porque não há registro indicando que ela tenha tirado qualquer uma das fotos em que não está em cena.

Para efeito de entendimento geral, dentro do que aqui denomino fotos pessoais, há imagens de Maysa registradas em várias idades. As que são classificadas como fotos

¹⁶² “La fotografía se entrega a una suspensión: ella inmoviliza una ausencia, la retirada de una presencia. He aquí – dispone – lo que ya no es ni está y lo que ya no será ni estará. He aquí un pequeño paño cortado de un universo en fuga: he aquí por tanto al mismo tiempo la huella y la fuga, la imagen en sí misma fugitiva, la aparición de un desaparecer.” Cf. NANCY, Jean-Luc. 2002. Op. cit. p. 6.

profissionais-performáticas, elas abrangem imagens de Maysa nos palcos ao longo de seus 20 anos de carreira, a partir de 1956, período em que é perceptível tanto a transformação da personagem quanto a da época. A seguir, destaco algumas delas.



18



19



20

18, 19 e 20. Fotos pessoais da infância e adolescência: são três fotografias típicas do álbum familiar burguês, em que Maysa ainda não é uma figura pública. A primeira fotografia (18), de Maysa ainda bebê, em que, insegura e buscando apoio com o olhar, mal consegue ficar em pé por conta própria, revela uma imagem dela em criança que ficou assim eternizada de laços nos cabelos, luvas e roupas a sinalizar os valores de sua classe e origem, registrada dessa maneira mais para atender a uma necessidade social de construção e visibilidade do retrato familiar. A segunda (19), em uma imagem propositadamente centralizada, Maysa menina ficou assim registrada para sempre novamente de laços nos cabelos, sorrindo na última fileira, quase ao centro, retratada com seu grupo de pares, todas meninas bem-nascidas, asseadas e educadas, dispostas em fileiras a denotar noções de ordem, disciplina e hierarquia. A última fotografia (20), como as demais, embora neste caso pretenda transmitir a ideia de não ter sido posada, já que a personagem central está de lado e mantém o olhar distante, trai-se ao apresentar a adolescente Maysa vestida e inserida em seu ambiente burguês, cercada por objetos afins, embora portando um violão, instrumento que era então eminentemente tido como popular, portanto, em pleno contraste com sua origem, classe e todo o resto que lhe serve de moldura.

* * *



21



22



23



24



25



26

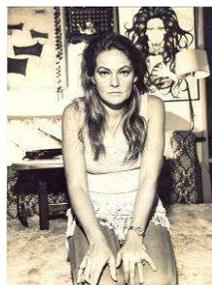
21, 22, 23, 24, 25 e 26. Fotos profissionais-performáticas de Maysa.

As seis imagens, embora tiradas em momentos distintos, trazem estampadas e congeladas no tempo toda a dramaticidade em ação de uma interpretação que era característica da artista Maysa, quem, ao cantar para um público seletto e sofisticado frequentador das boates, demonstrava sentir na própria pele o que diziam as letras dos sambas-canções entoados, geralmente cheios de fôssia, de tristeza e de melancolia, com um tom messiânico, sempre em busca e à espera do amor que se foi e um dia há de voltar. A gestualidade contida, tensa, sofrida é quase a mesma em todas épocas e fases da artista, que deixou nessas imagens o registro de um “eu” que se mostra sofrido, denso, incompreendido, muito por força da personagem criada e aí incorporada, mas que Maysa acaba levando também para o que seria sua vida pessoal e de lá trazendo-a de volta aos palcos e letras, em um movimento contínuo de interrelação entre os universos público e particular.

* * *



27



28



29



30



31

27, 28, 29, 30 e 31. Fotos pessoais de Maysa adulta: por mais que o cenário para essas cinco fotografias pessoais seja doméstico, de Maysa posando dentro de casa, em seu quarto, sala, biblioteca e mesmo ao lado da avó, razão para que eu as caracterize como fotografias pessoais, já que não são de shows nem ela está incorporando claramente a cantora Maysa, não dá para negar, porém, que ela já não é aí apenas a pessoa particular, já que contém interiorizados, para si e para os outros, muitos dos traços da personalidade pública, a cantora Maysa. Essa personagem, que nessas fotos imobilizou sua ausência-presente, deixa-se, porém, entrever em cada gesto, construída com apoio dos objetos de um lar burguês como cenário, de seu figurino e maquiagem pesada de artista, de seu cabelo artificialmente armado em dia com a moda, com a pose disfarçadamente sensual com que deita sobre a cama. Não há nada de gratuito em se postar diante da biblioteca cheia de imagens de si mesma e com as mãos na máquina de escrever, escrevendo-se; afinal, Maysa, o “corpo” constituído de leitura e releituras, a cantora, é também uma “autora”. Não há tampouco nada de fortuito em se colocar diante de um quadro que a representa de maneira estilizada (afinal, quem dispunha de retratos como esse?), para assim transmitir uma imagem dupla de si mesma.

Outros conteúdos

Abarcar a todo o conteúdo do arquivo de Maysa nesta descrição seria uma tarefa sem fim, dada a sua variedade e quantidade, o que justifica minha decisão de parar por aqui, deixando para os capítulos que se seguem, como já observado, a apresentação de muito do que não foi mencionado ainda – como as reportagens e uma curiosa fotonovela da vida de Maysa, além dos vários desenhos que a arquivista traçou, por exemplo –, embora eu tenha consciência de que muito ainda ficará de fora, esperando por outros e novos olhares atentos.

A seguir, porque pertinente, eu procuro explicar de que maneira todo esse material estava condicionado e arquivado quando o encontrei, até porque não fui nem serei a única e a última a visitá-lo. Uma vez que havia nele algumas “marcas”, indícios de “leis” e “topoi” anteriores a que esteve submetido, assim como eu mesma acabei criando novas regras e lugares para ele, a serem apresentadas a seguir, trabalhei aqui com a consciência sobre as particularidades a serem consideradas em função da técnica de arquivamento empregada por mim: é disso, portanto, de que tratam as próximas páginas. Lembrando ainda que o arquivo de Maysa não se compôs apenas do que a própria arquivista guardou, mas também daquilo que foi incluído ali após a sua morte, pelos seus guardiões.

O BAÚ-ARQUIVO

O arquivo de Maysa por mim consultado, eu o encontrei preservado dentro de um baú preto de plástico já mencionado *en passant*, ao qual tive acesso integral só depois de muitas conversas com seu principal guardião-proprietário, o filho da cantora, a quem, relembrando, chamei-o aqui de *arconte* contemporâneo. Esse baú tinha as seguintes dimensões: 0,8m de largura, por 1,20m de comprimento e por 0,8m de altura. Pesava cerca de 40 quilos.

Não fosse pelo material sintético com que essa grande caixa-preta fora confeccionada, eu diria que ela não destoaria dos antigos baús pertencentes a famílias tradicionais do Brasil – caso da família Matarazzo, por exemplo –, arcas utilizadas por colonizadores, viajantes e imigrantes anteriores ao início do século XX, a quem serviram como malas de viagem. Peça auxiliar de tantos deslocamentos, esses baús, com o tempo, mudaram de função, tornando-se depositários imobilizados de utensílios, roupas, fotos e documentos em desuso desses mesmos antepassados. Passou a símbolo de memória capitalizada. Hoje são como baús-mausoléus, objeto anacrônico por excelência, destino ao qual não escapou o arquivo de Maysa.

Apesar de idêntico, o baú da cantora, porém, logo se apresentou diferente deles, embora nem mesmo a sua leve estrutura sintética tenha sido capaz de afastar dele certa sombra, como se a lembrar uma caixa-preta em cujo interior depositaram-se os indícios ou o segredo de uma vida acidentada. Mas para além dessa estrutura que se distanciou das grandes caixas de couro ou madeira de um passado de deslocamentos, antes de seu destino de porta-arquivo ou baú-mausoléu, de dispositivo monumental, ele também, por sua vez, tivera outra utilidade: o armazenamento e o transporte, mas de equipamentos fotográficos e cinematográficos.

Minha posse desse arquivo foi, porém, apenas transitória, já que a um mês do “empréstimo” foi solicitada sua devolução, o que me lançou a uma enlouquecida empreitada: escanear (fotografar digitalmente, com resolução de 300 dpi, mínima exigida para uma boa impressão) todo o seu conteúdo, ou seja, 2.890 arquivos, sendo 1.717 de textos e 1.172 de imagens, como já observado. Considerando que a técnica do arquivamento e a estrutura arquivante determinam o arquivável, antes de falar das marcas que deixei nesse material e da implicação de eu consultar imagens, ou seja,

cópias digitais dos arquivos, em vez dos arquivos originais propriamente ditos, tridimensionais e a maioria deles em papel, é importante mencionar um pouco mais da “lei” (*nomos*) e do “lugar” (*topos*) dado a esse arquivo por seus primeiros *arcontes*.

PRIMEIRAS LEIS

O arquivo de Maysa tal qual o encontrei em 2006 – e ressalto a data porque, depois de devolvido a seus guardiões, é possível que seu conteúdo tenha sido ou possa vir a ser alterado mediante inclusões e subtrações – estava cheio de marcas. Eram as interferências de outros arquivistas que não a própria Maysa. Portanto, para além do impulso dela de se autoarquivar, de escrever e guardar o que escreveu, uma tarefa que não deixa de ser autobiográfica, mas que contém em si, contraditoriamente, também a pulsão de morte e de finitude, o seu “mal de arquivo”¹⁶³, ou seja, o paradoxo entre o ato de (se) conservar e o de (se) destruir, sobre o resultado de todo esse movimento é preciso considerar ainda que houve tentativas posteriores de capitalizar a memória preservada, de monumentalizar o nome “Maysa”, algumas já mencionadas.

Considerações feitas, é importante destacar ainda que, pela leitura do material arquivado, a arquivista, em um aspecto geral, não se impôs regras de arquivamento, não separou nada por assunto, tipo ou data, a não ser o título que deu a seus cadernos de adolescente, nem sempre fiéis ao uso que acabaria fazendo deles, tendo ela apenas preservado tudo. Daí o fato de que, diante das classificações que encontrei nesse material, logo deduzi que ocorreram por iniciativa dos guardiões póstumos do baú. É o que aconteceu, por exemplo, com a organização das fotografias – a única existente.

¹⁶³ Faço menção à observação de Jacques Derrida derivada dos arquivos de Freud, já mencionadas, quando se refere especificamente ao “mal de arquivo”, deduzido a partir do seguinte raciocínio: “Se não há arquivo sem consignaçoão em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorizaçoão, da repetiçoão, da reproduçoão ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetiçoão, a lógica da repetiçoão, e até mesmo a compulsão à repetiçoão, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, da destruiçoão. [...] A pulsão de morte tende assim a destruir o arquivo hipomnésico, quando não a disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, imprimi-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura. [...] A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo. É a isto que mais tarde chamaremos de *mal de arquivo*. [...] Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruiçoão. Cf. DERRIDA, Jacques. Op. cit. p.23, p. 32.

Conforme me disse a responsável por essa classificação, Fernanda Lauer, ex-esposa de Jayme Monjardim, em cuja residência em São Paulo fui buscar o baú, ao empreender essa tarefa, ela própria teve muitas dificuldades para identificar datas, locais e pessoas, só conseguindo fazê-lo mediante consultas informais a conhecidos ainda vivos. Em todo caso, as fotos foram reunidas por ela em pastas de plástico cinza, de acordo com o ano em que teriam sido tiradas, da infância à década de 1970.

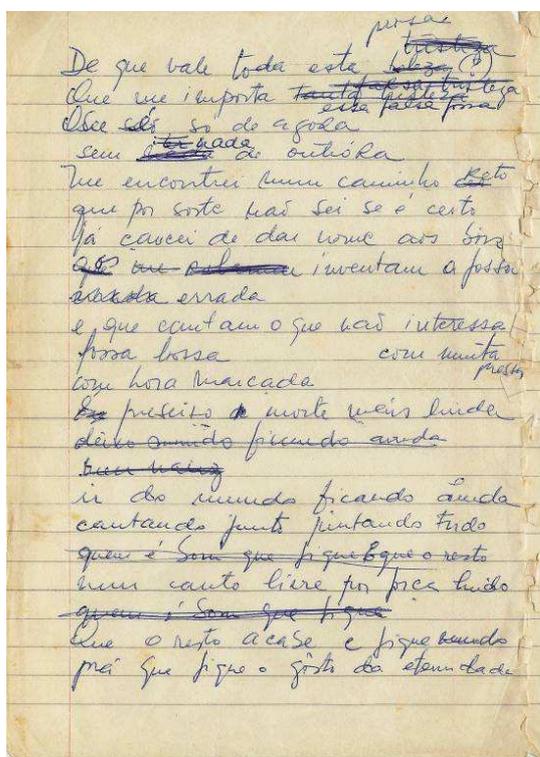
Verifica-se também uma espécie de sobreposição e envelopamentos contínuos providenciados, com algumas fotos coladas individualmente em folhas de papel sulfite, com a indicação do respectivo ano em destaque na folha, repetido exteriormente na pasta que os conserva. Algumas fotos ainda apresentaram legendas à mão, anotadas com caneta hidrocor azul, outras com observações impressas. Boa parte das fotos, porém, encontrava-se solta dentro de pastas semelhantes, enquanto outra parte estava acondicionada dentro de sacos plásticos, estes, por sua vez, também dentro de pastas. As fotos assim arquivadas iam especificamente de 1969 a 1977.

Quanto aos textos escritos por Maysa, manuscritos ou datilografados, não houve por parte da guardiã Fernanda Lauer o mesmo nem nenhum critério de arquivamento. Os textos avulsos, por exemplo, estavam sobrepostos em pastas, estas com sacos plásticos ou não, onde não havia qualquer indicação de data ou classificação. Às vezes caracterizando-se como folhas destacadas de cadernos, às vezes avulsas em sua própria natureza, quando acondicionadas em sacos plásticos estavam em pastas pretas, onde na capa via-se o logotipo da TV Manchete, antiga emissora onde o filho da cantora iniciou a carreira de diretor. No baú existiam três dessas pastas. Os demais escritos estavam soltos em pastas de papel nas cores cinza e preto, também sem qualquer indício de ordem ou organização. Ainda dentro de pastas de plástico cinza estavam os cadernos, os diários e os fichários de música da cantora.

Um tipo de texto presente no arquivo e significativo para atestar as intervenções no baú de arquivistas-outros é a cópia datilografada de uma biografia de Maysa, texto encomendado por Monjardim, sem identificação de autoria e data, nunca publicado, mas que motivou as anotações, geralmente um “x”, feitas à caneta ou à lápis, ao lado de alguns textos originais, indicando a ordem de sua reprodução nessa obra. Esta, pelo que se lê, foi construída como uma colagem entre a fala do narrador em terceira pessoa e os textos escritos por Maysa. Em suas páginas há a rubrica de Monjardim, como sinal de

leitura e aprovação, dando a esse texto a condição de “biografia autorizada”. Vale destacar que esse texto foi consultado por mim apenas como pesquisa, sem qualquer intenção de análise de sua narrativa. Ainda a comprovar a condição do baú como depositário do capital-memória, como se a aceitar tudo o que se referia à cantora, ali foi depositada também a revista *Manchete*, de fevereiro de 1977, cuja capa estampa a foto de Maysa e a notícia de sua morte em acidente automobilístico.

CARACTERÍSTICAS DO ARQUIVO E DO ARQUIVAMENTO



32

De que vale toda essa ^{prosa} ~~beleza~~ (^{tristeza}),
 Que me importa ^{tristeza, prosa} tanta ~~tristeza, falsa~~
 Obe ~~são~~ ^{tristeza, falsa} só de agora
 sem ~~tristeza~~ ^{tristeza, falsa} de outrora
 Me encontrei num caminho ~~ee~~ ^{reto}
 que por sorte não sei se é certo
 Já cansei de dar nome aos bois
~~que os me~~ ^{filegível} inventam a fossa
~~errada~~ ^{errada} errada
 e que cantam o que não interessa
 fossa bossa ^{com muita} ~~com~~ hora marcada ^{pressa}
~~Eu~~ ^{Eu} é ^[ilegível] a morte mais linda
 deixo mundo ficando ainda
~~ir~~ ^{ir} do mundo ficando ainda
 cantando junto pintando tudo
 quem é bom que fique ~~E~~ ^{que} o resto
 num canto livre por força lindo
 quem é bom que fique
 Que o resto acabe e fique vendo
 prá que fique o gosto da eternidade

As duas versões acima do que deveria ser um mesmo texto são ambas traições. A versão fotográfica à esquerda é uma reprodução feita a partir do manuscrito original extraído do arquivo de Maysa e que já se mostra alterada pelo uso da tecnologia em questão – escaneamento, espécie de fotografia digital –, onde os indícios da minha intervenção como arquivista se desdobram sobre outras intervenções anteriores ao meu próprio contato com esse manuscrito.

A outra versão, à da direita, é uma tentativa de transcrição do texto original, onde minha intervenção se faz presente, a começar pela ênfase dada à palavra e às palavras-rasuradas, à gestualidade da escritura, mas também à imitação que faço das rasuras do manuscrito e das sinalização de passagens não-legíveis ou das correções que faço nos erros ortográficos e gramaticais, enfim, na maneira como, ao transcrever esses textos, eu desnudo minha própria compreensão e falta de compreensão deles, terminando assim por me inscrever neles.

Minha preocupação em destacar as técnicas utilizadas para o arquivamento que transformou seu conteúdo em imagens digitais deve-se ao fato de ele assim ganhar outra natureza, perdendo, por exemplo, sua tridimensionalidade e características materiais, como cor, espessura, aspereza etc. Por outro lado, ao reproduzi-lo assim, mesmo transformando-o em imagens, garanti a perenidade do que era até então de cunho privado, transitório e efêmero, conseguindo preservar seu conteúdo, sua forma (embora dimensional) e as marcas da arquivista.

No exemplo apresentado aqui, é possível notar o papel pautado, a folha de caderno pequeno arrancada, a tinta azul de caneta esferográfica, a caligrafia de traços longos, e, sobretudo, as palavras rasuradas, como se estivesse sua autora, mais do que tentando exprimir sentimentos, buscar *le mot juste* para uma eventual composição. A folha avulsa que um dia foi apenas um papel preenchido pelos nadas cotidianos, ou o simples ato de pulsão da escrita (expulsão) para driblar a morte, tem agora o status de um documento.

Dessa forma aberta a visitas e manuseios públicos, é passível, porém, de desconstrução, como ser recortada, ter a cor alterada, ser ampliada ou minimizada em relação ao tamanho original (como aparece aqui), já que adquire o status de uma imagem, de uma fotografia, algo que, por sua vez, como foto, já eternizou o instante de uma obra em fragmentos ou os fragmentos de uma obra, o texto do arquivo que assim ficou congelado como desobra, conforme termo já empregado, algo que contém a idealização da forma da obra, mas, uma vez que ainda carece de forma, é informe, sugerindo, portanto, um atravessamento¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Mais uma vez, cito a leitura que Jean-Luc Nancy faz das obras urbanas e das fotos dessas obras – como “dos sistemas de captura del transito, siendo tales que lo que pasa capturado no deja nunca de

Ainda a considerar que, como imagem, esse arquivo se abre a outras e incessantes reproduções, por causa dessa intervenção digital ele está agora lançado no tempo, a perpetuar-se, para parafrasear Maysa em seu próprio texto, ao “gosto da eternidade”.

O ARQUIVO SOB MINHAS “LEIS” E “LUGAR”

Embora já eu tenha mencionado alguns dos critérios de que me utilizei para classificar o arquivo de Maysa, como a distinção *en passant* entre fotografias pessoais e fotografias profissionais-performáticas, termo este que, aliás, aprofundarei mais adiante, apresento agora outras classificações, criadas com o intuito de sistematizar tudo para apontar traços e organizar ideias e análises, embora o tempo todo tenha sentido que agindo assim empreendia uma espécie de traição ao arquivo, pois passei a criar e impor ordem onde originariamente não havia.

Assim sendo, comecei minha classificação pela escrita, para a qual criei critérios a partir da própria natureza dos textos, o que me fez dividi-los em dois grandes blocos: por “fases de vida” e por “conteúdo”, o que se fará entender mais adiante.

A produção por “fases da vida” – um critério cronológico, é verdade, mas que implica diferentes estágios de constituição dos sujeitos em questão –, eu a dividi, por sua vez, em outros dois momentos: a “fase da adolescência”, quando Maysa era ainda desconhecida do público, com textos dotados de certas particularidades a indicar uma “escrita de formação”, com a maioria deles preservada em cadernos e diários; e a “fase adulta”, pós-casamento, em que Maysa já era então uma cantora reconhecida e tinha, portanto, um nome público, tornara-se uma “autora”, com seus textos manuscritos ou datilografados, como já observado, apresentados sobretudo em folhas avulsas, algumas arrancadas de cadernos e blocos, outras sobre suportes inusitados.

passar” – traçando uma analogia com o arquivo fragmentário de Maysa, em especial com os versos em construção em busca de se tornarem canções ou poesia e que assim permanecem, em estado de atravessamento eternizado. Copio Nancy: “Las obras se les aplicar un doble carácter: por una parte, el de una idealidad, por otra parte, el de una mezcla confusa. La contracción de las dos forma el espíritu mismo de las obras, la instancia de su dialéctica íntima. Su idealidad es la del sistema que ellas ponen en obra el plan(o) que ejecutan y que es a la vez el plano de lo que debe efectuarse [...] La obras carecen esencialmente de forma e incluso son informes o deformes.” Cf. NANCY, Jean-Luc. Op. cit. p. 14.

A diferença que encontrei entre a escrita de uma e outra fase está na função que o respectivo nome exerce sobre cada conjunto de textos, mas também, no seu suporte: os da “fase de adolescência”, reunidos em cadernos e diários, apresentam-se, portanto, contínuos em sua “descontinuidade fundida na continuidade do papel”, considerando aí a irregularidade desse tipo de escrita; enquanto os da “fase adulta” são em sua maioria descontínuos, grande parte deles registrados em folhas esparsas e desconexas¹⁶⁵. Mas há ainda diferenças no conteúdo entre as duas fases.

Cabe observar, porém, que não foi tranquila minha decisão de definir meu olhar, por um lado, por critérios cronológicos, quando justamente a crítica contemporânea reclama dos críticos a falta de um olhar anacrônico ou o de um falso anacronismo; e, por outro, pelo critério de “conteúdo”, com certeza, esta a classificação mais delicada de se estabelecer. E tudo porque, de um lado, existe uma fronteira bastante tênue entre os gêneros de textos do arquivo de Maysa, já identificados como “escrita de si”; de outro, porque todo eu-textual, como se sabe, nunca está definitivamente livre da encenação. Em todo caso, mesmo ciente da possibilidade de o sujeito ou os sujeitos desses textos terem recorrido ao que chamo de teatralização da escrita, para efeito de sistematização e diferenciação, porém, dividi-os entre “escrita pessoal” e “escrita performática”.

Na “escrita pessoal” inclui aqueles textos que têm mais a ver com a escrita mais “íntima”, onde a referência a si mesma é mais forte – mesmo considerando que também contenham o outro, em relação a quem esse eu-textual sempre define sua identidade, embora, comparativamente com os demais textos, isso ocorra de maneira mais sutil. Desse critério fazem parte cartas, bilhetes, diários, as duas miniautobiografias, os registros dos nadas cotidianos e os versos que chamei de poesia-testemunho, conceito a ser explicado mais adiante. Já dentro do critério de “escrita performática” entraram os textos deliberadamente espetacularizados, em que o jogo de máscaras é mais explícito, portanto, neles inclui entrevistas, brincadeiras, contos, desenhos, cópias de letras,

¹⁶⁵ Não dispense aqui as digressões de Philippe Lejeune, quando aborda o tema diário: “Há dois grandes tipos de suporte possíveis: o caderno e as folhas soltas, portanto, o contínuo e o descontínuo. E há duas escolas: eu sou ‘folhas soltas’, pertencço a uma minoria. Mais ou menos 90% dos diaristas são ‘caderno’. [...] Meu diário de adolescente experimentou o caderno. Não me convenceu. Entendo perfeitamente o que os outros procuram no caderno: uma garantia de continuidade. Por mais irregular que seja a prática da escrita, por mais incoerentes ou variáveis que sejam os temas abordados e as opções feitas, quem escolhe esse suporte parece ter adquirido um espécie de seguro de vida: o caderno vai *cicatriz*ar, encadear e fundir tudo. Esse caderno costurado, colado, brochura ou espiral, no qual às vezes se põe o nome, opera no plano fantasmático o que Paul Ricoeur chama de ‘identidade narrativa’, pois constitui uma promessa mínima de unidade.” Cf. LEJEUNE, Philippe. Op. cit. p. 292.

colagens e os versos que denominei poemas-performance, também a serem explanados em capítulo especial.

Diante de um material tão disperso, fragmentário, multiforme e sem ordenação, seja lógica, seja linear, apenas reunido no baú por força de um nome – mas também pelo gesto inicial de Maysa em se autoarquivar, e, posteriormente, pelo gesto de seus familiares em preservar e sacralizar a memória dela – é de se imaginar que as diferentes combinações entre os itens de uma e outra classificação sejam possíveis e desejáveis. Assim sendo, na fase da escrita de Maysa adolescente, houve a produção tanto de diários quanto de poemas-performance, entre outros. E na fase adulta de Maysa, a produção de cópias de letras de canções, tanto quanto desenhos e contos. E vice-versa. E assim por diante.

Mas para além desses textos explicitamente escritos por Maysa, assim como daqueles apropriados por sua escrita, como se verá, o mesmo arquivo também continha, como observado, algumas reportagens e muitas fotos. Esse material, como já observado, não foi produzido por Maysa, mas, sim, como se fossem espelhos, ou melhor, reflexos da imagem que ela projetou nele. Ao fazer pose para as fotos e dar declarações para as entrevistas, ao se prestar ao jogo social e se oferecer tanto à exposição pública quanto à autocontemplação, como personagem de si para si e para os outros, esse material não poderia, portanto, ficar de fora desta análise, por mais que eu desejasse centrar meu foco em sua escrita. Sendo assim, precisei fazer ainda mais algumas diferenciações.

Em relação às reportagens, por serem em volume reduzido, não as submeti a nenhuma classificação. Já as fotografias, como já exposto, dividi-as entre “fotos pessoais” e “fotos profissionais-performáticas”, apesar de sentir o mesmo desconforto experimentado com a categorização que dei aos textos: lá por causa da sempre possível teatralização de si pela escrita e aqui mais em função da teoria de que me vali para analisá-las – a que me alerta para o fato de que todo sujeito, diante da objetiva, sentindo-se olhado, instantaneamente fabrica-se¹⁶⁶. Apesar dessa frágil, embora necessária linha classificatória, entre as primeiras, as “fotos pessoais”, inclui as fotografias datadas de antes do surgimento e consolidação da cantora Maysa, assim

¹⁶⁶ “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.” Cf. BARTHES, Roland. 1984. Op. cit. p. 22.

como as que, embora tiradas em fase adulta, inserem-se em um contexto mais familiar, mesmo considerando a transposição público-privado. Já entre as “fotos profissionais-performáticas” estão aquelas em que explicitamente ela se apresenta como cantora e personagem pública.

Consciente da tênue fronteira de todos os conceitos, mas consolada pela ambivalência, o estado de atravessamento contínuo que, desde o início, descobri pairando sobre o sujeito Maysa, assim como sobre meus olhos depositados sobre o seu arquivo, ao embaralhar tudo o que li, conheci, descobri e sistematizei, não dá para não perguntar-me: afinal, onde a pessoa e onde a personagem? Hora de buscar mais substratos.

CAPÍTULO 2

MAYSA NÃO É MAYSA

– *Eu acho que eu não sou cantora,
sou mais atriz do que cantora.*

Maysa¹⁶⁷

Não foram poucas as vezes em que a arte da cantora e “autora” Maysa foi confundida com a vida particular de Maysa, como se, no palco e diante das câmeras, a personalidade pública estivesse todo o tempo cantando e expondo os sentimentos mais íntimos da pessoa física. A imprensa foi uma das que mais contribuiu para essa indefinição e intertextualidade entre vida pública e vida privada envolvendo o nome dela, embora tanto a artista quanto a Maysa da escrita, tenham tido grande responsabilidade nesse processo. E exemplos disso não faltam.

Atenho-me a partir de agora ao que chamo de exposição declaradamente pública de Maysa, já que a exposição privada, ou seja, a que identifico como a composição e exteriorização da *persona* Maysa pela escrita, será tema dos capítulos que se seguem. Aqui, por enquanto, descartada a Maysa pessoa física, interessa citar o que se tornaria uma espécie de refrão exaustivamente repetido em chamadas e reportagens, quase um epíteto para a artista, girando sempre em torno da ideia de que “Maysa é assim”, fazendo supor aí uma unidade, conceito que se fez presente já no título exclamativo de seu sétimo LP, lançado em 1959, batizado de *Maysa é Maysa... é Maysa, é Maysa!*¹⁶⁸

Ali, conforme o que se lê na contracapa do disco, na tentativa de apresentar e definir Maysa, sem diferenciar artista de pessoa – lembrando que ressaltar a origem social privilegiada da pessoa sempre foi o diferencial da cantora e mote de sua

¹⁶⁷ Transcrição de trecho iniciado em 0:48:20 da última entrevista concedida por Maysa, à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

¹⁶⁸ Desse disco fazem parte as seguintes músicas: “Só Deus” (Jair Amorim/Evaldo Gouveia), “O que é que falta” (Daisy Amaral), “A felicidade” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Hino ao amor” (Hymne à l’amour) (Marguerite Mannot/Edith Piaf/versão de Odair Marsano), “E daí?” (Miguel Gustavo), “Manhã de carnaval” (Luiz Bonfá/Antonio Maria), “Viver em paz” (Dalton Vogeler), “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “A noite de nós dois” (Fernando César/Otello Zuccolo), “Castigo” (Dolores Duran), “Pela rua” (Ribamar/Dolores Duran), “Recado” (Luís Antonio/Djalma Ferreira).

divulgação –, e também sem se ater à repetição de seu nome no texto, o que já seriam indícios de pluralidade, procura-se reforçar que Maysa “é assim”, ou seja, “é ela só”, “é Maysa quando canta”, “é Maysa quando compõe seus versos e sua música”, “é Maysa quando vive intensa e perigosamente”. A seguir, esse texto em seu contexto:



33



34

[Transcrição da reprodução 34]

Maysa, a figura mais discutida da música popular brasileira dos últimos tempos volta a apresentar-se ao público discófilo através do presente long-playing.

Quem seria capaz de interpretar através da palavra escrita essa extraordinária e complexa personalidade?

Com apenas 23 anos de idade (o que espanta meio mundo), Maysa continua desafiando aqueles que procuram descobrir e desvendar seu temperamento.

Sua meteórica carreira no mundo artístico não encontrou paralelos até hoje.

Revelou-se como inspirada compositora musical e letrista de méritos incontestáveis. Seu primeiro LP para a RGE trouxe sua assinatura nas oito músicas apresentadas.

Muita gente não acreditava nesse fenômeno inédito no Brasil. Vieram depois outros sucessos. “Ouça”, “Meu mundo caiu”: páginas que ficarão eternamente no musicário popular brasileiro.

A par dos seus sucessos, de sua gloriosa carreira artística, o público tomou conhecimento, através da imprensa (nem sempre exata), da sua atribulada vida, cujas algemas ela teima em romper, infensa que é aos convencionalismos e tendo a impulsioná-la um coração eternamente inquieto.

Em Maysa tudo é surpresa. Surpresas boas e ruins. Por isso há quem adora Maysa e quem detesta Maysa. Porque Maysa é inconfundível. É ela só. É Maysa quando canta, como só ela sabe cantar. É Maysa quando compõe seus versos e sua música. É Maysa quando vive intensa e perigosamente. É Maysa angústia, tristeza, alegria, explosão temperamental.

Por todas essas razões é que a RGE resolveu intitular este L.P. de: *Maysa é Maysa... é Maysa, é Maysa!*

“Ser Maysa” ou “ser assim” significava, conforme ecoava a mídia da época e reforçava a própria artista, ser uma pessoa triste, angustiada, sofisticada, melancólica, mas também agressiva, corajosa, autêntica, ser aquela que, como ressalta a letra de seu samba-canção “Resposta”, só diz o que pensa e faz o que gosta, entre tantos outros adjetivos que lhe foram colados, dos quais, reforçando o que já foi dito, ela não fazia questão de se descolar. Basta lembrar, para isso, a passagem já citada de sua “miniautobiografia pessoal manuscrita”, quando escreve, repetindo o que diria inúmeras vezes, o seguinte:

Compus muitas [canções] e devo ter gravado umas 50. Elas sempre refletiam meu estado de alma, minha tristeza e solidão. Nunca consegui escrever nada alegre.¹⁶⁹

Escrever e cantar sua solidão nos palcos e em frente às câmeras de TV, quando justamente, em início de carreira, a pessoa Maysa atravessava a fase de separação do marido milionário, essa atitude ambígua logo acabaria interpretada como uma revelação do que ela poderia estar sentindo intimamente, já que, diante do público, a impressão era a de que uma resposta estava sendo enviada através de seu canto e arte, através de interpretações densas para letras sugestivas de sambas-canções¹⁷⁰, estes também sugestivamente intitulados “Meu mundo caiu”, “Agonia”, “Melancolia”, “Adeus” e “Ouça”. Este último, aliás, o maior sucesso da Maysa autora, mais tarde definido e assumido por ela como “*quase um bilhete pra você*”¹⁷¹, em que “você” seria o marido Matarazzo.

Ao parecer ofertar-se dessa maneira ao espetáculo público, expondo particularidades que seriam próprias de uma vida privada, esta, porém, traduzida antes em palavras e intermediada pelo sujeito da linguagem, logo essa correlação tornar-se-ia um lugar-comum envolvendo o nome de Maysa. A título de exemplo, entre vários que serão apontados adiante, cito duas reportagens encontradas no arquivo visitado.

¹⁶⁹ Ver nota 77. Trecho da “miniautobiografia manuscrita”, reproduzida em Dvd em anexo.

¹⁷⁰ Essas letras serão apresentadas nos capítulos adiante, quando voltarei a retomar esse tema.

¹⁷¹ Ver nota 75.



A primeira, intitulada “Tristeza é o amor de Maysa”¹⁷², conforme se lê na reprodução acima, foi publicada em três páginas da revista *O Cruzeiro*, em 5 de setembro de 1959. Assinada por Afrânio Brasil Soares, então correspondente da revista na França – cidade onde a cantora havia se “retirado” num momento, segundo ela, de sobrecarga emocional e para “fugir dos chatos” –, esse texto se faz acompanhar de significativas fotos clicadas por Helder Martins, todas em perfeita sintonia com o título e o conteúdo da matéria, aliás, reforçando-os: em uma delas, a cantora surge em close, cabisbaixa, rosto apoiado sobre a mão onde se destaca um anel caro e sua imagem assim eternizada mantém o olhar distante, perdido; na segunda, também a exalar um ar de desolação, muito bem vestida, ela desce sozinha as escadarias de uma praça pública, deixando-se se ver muito pequena em contraste com os inúmeros degraus; enquanto uma última mostra-a vestida de preto, encarando a câmera com um olhar desolado.

Dessa matéria, cujos trechos transcrevo a seguir, destaco, a fim de corroborar a interrelação entre arte e vida que se discute aqui, tanto o “assim é Maysa”, quanto o trecho do espelho, em que a entrevistada, aquela que se narra pelo discurso referencial do outro, o repórter, diz que, depois de se olhar nos olhos – personagem diante de personagem, movida pela pulsão de destruição, acrescento –, ela teria tentado matar-se:

[Transcrição de trecho das reproduções 36 e 37]

Chamada a falar de suas tentativas de suicídio, foge sempre a revelar a causa delas. Admite que desconhece totalmente as razões das suas perturbações psíquicas, achando que, se as conhecesse, seria uma

¹⁷² A reprodução integral desse texto foi incluída no Dvd em anexo.

maneira de solucioná-las. Não é outra a razão por que recorre à bebida e acrescenta:

– Esta revolta íntima contra tudo, esta insatisfação, esta fuga de mim, e ao mesmo tempo, esta eterna procura do meu eu tornam-me infelicíssima.

[...]

– Sou grata a tudo o que contam de mentira e de verdade a meu respeito. Tudo é publicidade.

Maysa não teme o futuro, porque sabe que não passará dos quarenta.

– Fui muito marcada pelo passado para atingir os quarenta.

Acha que já viveu muito, com exceção do tempo em que foi casada. Costuma chorar diante do espelho. Quisemos saber a razão.

– Ele me diz sempre que continuo viva e que meu sofrimento continua.

Numa das vezes em que cortou os pulsos foi depois de mirar-se no espelho. Achou-se terrivelmente feia, sobretudo os olhos.

– Sofisticação, Maysa?

– Cada qual tem o direito de pensar o que quer.

Assim é Maysa. Apesar de já ter tentado o suicídio por achar-se feia, não desejaria ser a mulher mais bela do mundo. Ela justifica:

– Não adiantaria, de qualquer maneira, se possuísse esta mesma alma doente.

[...]

No fim da noite, propusemos-lhe uma pergunta, que seria feita na hora da sua morte:

– Que fizeste da vida, Maysa?

Com o olhar fixo na luz vermelho-escura do abajur e depois de sorver mais um gole de uísque, a “Pantera” falou:

– Chorei todos os dias, sofri muito e nunca aprendi a amar... [grifo meu]

Nem mesmo Fernando Sabino, já escritor consagrado, escrevendo para o *Jornal do Brasil*, em 11 de novembro de 1974¹⁷³, escapou da intertextualidade entre arte e vida ao se referir a Maysa, por mais diferenciado que seu texto tenha se apresentado em relação às reportagens e matérias mais comuns. Destaco a seguir algumas passagens, com ênfase para as ambivalências apontadas:

Corremos o risco de só conversarmos assuntos sobre os quais eu não poderia escrever.

– Por que não? Pode escrever sobre o que você quiser.

Ela vem de uma sessão de análise – análise de grupo: parece embalada na franqueza ali exercida, prolongando-a em tudo que me diz. Prefere a análise individual:

– Já tenho os meus problemas, por que vou me chatear aguentando os dos outros? O que quero é viver a minha vida, amar, ser amada, fazer amor. Sofro de solidão. Sou uma romântica.

¹⁷³ No arquivo de Maysa, havia uma cópia datilografada desse texto. Essa cópia está reproduzida no Dvd em anexo.

Como um analista improvisado, vou tentando explicar o seu temperamento, a partir da qualidade que me parece presente em tudo na sua vida: a necessidade de amar e a fatalidade da solidão; a força da mulher erigida em mito e a imaturidade de criança; a moça da sociedade e a vida boêmia; a artista profissional e a amadora que gosta de pintar e escrever; até mesmo a mulher magra com tendência a engordar.

Não foi tendência a engordar: foi bebida mesmo. Tomei um pileque que durou de 58 a 62. Fiquei com 96 quilos. Deixei de beber e perdi litros e litros. [...]

O novo long-play que está lançando esta semana¹⁷⁴ talvez seja o mais importante dos 25 anos que já gravou: representa a sua nova maneira de ser. Tentou o teatro, tentou a novela, tentou o show popular, com jogos de luz e pernas de fora, numa obstinada procura de renovação. Mas não encontrou como agora a verdade da sua arte, despojada de artifícios, na voz nascida nota por nota diretamente do coração. **É ela própria que está ali autêntica, vivida e amadurecida.** [...]

Mas acaba conversando comigo até quatro e meia da manhã, e quando lhe digo, ao despedir-me, que não saberei como escrever sobre ela, sugere que eu ouça seu novo disco, preste atenção nas palavras:

– **Eu estou toda ali.** [grifo meu]

A Maysa que se apresenta em palavras cantadas – considerando-se aí todas as particularidades da música e também as da entonação, da pronúncia da voz e da gestualidade imaginada –, há de se observar, não será nunca, porém, a Maysa pessoa, inacessível a qualquer crítico, por mais que todos os discursos tenham reforçado a ideia unificadora de que “Maysa é assim”.

Talvez o que tenha chegado mais perto disso tenha sido a Maysa que se constrói como personagem de si mesma, embora numa interpenetração contínua entre o sujeito do palco e o sujeito da escrita, como se estivessem trocando e intercambiando máscaras, em performances contínuas, expondo-se aos outros mas também aos próprios olhos, absorvendo-se mutuamente dessa maneira e assim, a todo momento, reiniciando as encenações num processo de espetacularização continuada, lembrando para isso que “a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um[a] outr[a] que os representa por [ela]”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ O LP *Maysa*, pela Evento/Odeon, o mesmo que ela mais tarde acharia muito “cor-de-rosa”. Ver nota 144.

¹⁷⁵ Cf. DEBORD, Guy. Tese 30. Op. cit. p.24.

OS BIOGRAFEMAS

Diante desse caminho que, para ler o arquivo de Maysa, acabou por me mostrar a possibilidade da “biografemática”¹⁷⁶, ou seja, a concepção da escrita da vida por meio de planos, pela “divisão, [pela] fragmentação, ou até mesmo [pela] pulverização do sujeito”, mas também por meio da performance da escrita – isto é, por meio da relação de analogia deformada que a escrita mantém com a parte não escrita da vida – não haveria mais sentido, portanto, a partir dessas constatações, arriscar prender-me a referencialidades e tentar descobrir totalidades, quer fosse da Maysa pessoa física, quer fosse da artista do papel. Neste último caso, principalmente porque “a razão moderna é a complexidade da rede de enunciação, isto é, dos empregos e papéis do *Eu*”¹⁷⁷.

Tampouco haveria sentido ater-me ao baú de Maysa como um enigma a ser desvendado, já que, de um lado, eu logo descobriria que justamente “el enigma obtiene su fuerza de la tensión interrogativa que suscita”¹⁷⁸; e de outro, que a presença-ausente ou a ausência-presente da artista Maysa estava ali a me alertar contra a ilusão da

¹⁷⁶ Segundo o prefácio que Roland Barthes escreveu para seu livro *Sade, Fourier, Loyola*, quando empregou o termo “biografema”, de onde o neologismo “biografemática” deriva, essa nova concepção conceberia a escrita de vida pelos pormenores registrados, os fragmentos propriamente ditos, pela encenação de “imagens-sistemas”, algo que o próprio autor colocaria em prática em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro “autobiográfico” que ele compôs justamente de um jogo articulado entre essas imagens-sistemas fragmentárias, abrindo-o com a inscrição “Tudo isso deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance”, acrescentando mais a frente o seguinte: “por várias [personagens de romance]. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternâncias, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca”. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 129. Já na definição de biografema do prefácio citado, lê-se: “Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria de que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desenvolvo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”. Apud BARTHES, Roland. “A vida como obra”. *A preparação do romance*. V.II. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 172

¹⁷⁷ Segundo Roland Barthes, ao analisar as diferentes escritas autobiográficas, os diferentes papéis desse “eu” podem ser apresentar da seguinte maneira: “1) o Eu é sincero; 2) O Eu é de uma sinceridade artificial; 3) A sinceridade não é pertinente, ela se torna uma qualidade do texto que deve ser posta entre aspas. Podemos dizer, por outras palavras, que [...] o que aparece [...] é um *ator de escrita* [...] a vida se dá a ler como inteiramente dirigida para a constituição da obra: e é essa tensão, essa insistência, essa permanência que é um triunfo”. Cf. Idem. *Ibidem*. p.170.

¹⁷⁸ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Traducción de Francisco Javier García Melenchón. Murcia, Espanha: Cendeac, s/d.

referência, a crença tautológica de que o que está no arquivo sempre diz o que diz ou só deixa ver o que se vê¹⁷⁹.

Digamos que, apesar da minhas próprias ambivalências em relação ao arquivo de Maysa, esse foi o passo decisivo para a difícil tarefa que me impus de, como já observado, não olhar mais seu conteúdo guiada pelos ímpetos de um saber bibliotecário, funcional, domesticado, totalizante, eucrônico, jornalístico; sem atentar para o fato de que toda obra histórica resulta de uma montagem do tempo, com seu “juego rítmico, la contradanza de las cronologías y los anacronismos”¹⁸⁰; e também sem me indagar se, àquilo a que eu estaria prestes a atribuir “valor comunitário”, eu conseguira de alguma maneira, em vez de sacralizar, ajudar a profaná-lo¹⁸¹, recorrendo ao jogo, para assim evitar sua museificação e respectiva impossibilidade de ser habitado, enfim, para lhes permitir novo uso, trazendo-o para o domínio dos homens¹⁸².

AS MÁSCARAS

A partir desses pressupostos e porque cada vez mais me convenci de que a escrita de vida do sujeito Maysa que vislumbrei em seu arquivo decorreu de um jogo de máscaras com o da artista, procurei, por uma questão de sistematização inerente ao olhar acadêmico, esclarecer logo qual o conceito de máscara melhor se encaixaria em minhas suposições. Assim sendo, a concepção de que passei a me utilizar fui buscá-la

¹⁷⁹ Raul Antelo, escrevendo sobre o arquivo e o papel do arquivista, chama essa crença na referencialidade de um arquivo de *ilusão tautológica*, ou, em outras palavras, a ilusão de que o que estaria ali, escrito ou visto, seria o que se lê e vê. Antelo afirma que “um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação”. Cf. ANTELO, Raul. Op. cit.

¹⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo* – historia del arte y anacronismo de las imágenes.

Traducción de Antonio Oviedo. 2 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p.62.

¹⁸¹ Utilizo-me do termo “profanar” no sentido de “restituir ao livre domínio dos homens”, segundo o resgate que faz dele o crítico Giorgio Agamben no ensaio “Elogio da profanação”, ao diferenciar etimologicamente *religare* de *relegere* como origem de *religio*, o que indicaria que, uma vez originado em *relegere* (reler, hesitar, manter a separação entre sagrado e profano), a religião implica a manutenção dessa separação. Só que, para Agamben, ao se conceber o capitalismo como a nova religião, na esteira das ideias de Walter Benjamin, há aí um esvaziamento a ser considerado, na medida em que a religião promove a separação, enquanto o capitalismo impõe o consumo absoluto, algo impossível de ser separado, portanto, improfanável. Nesse sentido, ele cita o museu como o lugar em que a analogia entre capitalismo e religião se torna evidente, na medida em que o que foi museificado tem seu uso expropriado. É por isso que defende, sob o termo profanar, não apenas “abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Tradução de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.75.

¹⁸² Esse meu autoquestionamento tem muito a ver com a postura autoetnocêntrica dos estudos culturais da atualidade, em que eu mesmo, ao exercitar a crítica, preocupo-me com a construção de objeto e sujeito, estando atenta aos limites da linguagem mas também aos esforços e crises da representação.

na etimologia da palavra, que remete a significados como “careta”, “disfarce”, “tiznar” e “bruxa”, vocábulos que, em suas origens, embora relativamente diferentes, são considerados conexos¹⁸³.

O conceito que aplico aqui para a ideia de um sujeito da escrita que se mascara, ou seja, que, através de citações, incorporações, leituras e releituras, veste os disfarces e as caretas dos mais variados personagens, como apontarei, pareceu-me mesmo o mais adequado para as particularidades a serem apontadas nos textos de Maysa, de quem não se pode negar também a moderna “paixão pela *aparicação*”¹⁸⁴, nem sua constituição como um sujeito múltiplo, repleto de incertezas, moldado pelo espetáculo dentro de si¹⁸⁵. A meu ver, esse conceito pareceu estar em sintonia com outras duas concepções importantes de que me utilizo e me auxiliaram na presente leitura do arquivo de Maysa, em que, a fim de aproximar sujeito, personagem e obra, sem, no entanto, cair no risco de explicar a obra pela vida, uma tendência que há pouco e por muito tempo marcou os estudos literários, fixo-me nos deslimites.

¹⁸³ “Máscara, pertenece a un conjunto de vocablos de significados diferentes, pero conexos: a) *máscara* ‘careta, disfraz’, antiguo en italiano, lengua de Oc y catalán, y ampliamente difundido desde esta zona por las lenguas europeas y mediterráneas; b) *mascarar* ‘tiznar’, *máscara* ‘tizne’, arraigado y antiguo en lengua de Oc y catalán, y no ajeno al francés, castellano y portugués; c) *masca* ‘bruja’, propio del Norte de Italia, Provenza y Languedoc, y arraigado allí desde la alta Edad Media; aunque hay indudable afinidad semántica entre los tres grupos, es difícil que todo el conjunto tenga una sola etimología, y debe mirarse como probable el que *c* tenga antigua raíz europea, mientras que *a* procedera del ár. *máshara* ‘bufón, payaso’, ‘personaje risible’ (derivado de *sáhir* ‘bularse [de alguien]’), que en Europa se combinó con *c* modificando su significado; en cuanto al origen de este último es incierto, acaso germánico o céltico; y *b* puede ser derivado de *c* o resultar del influjo que sobre él ejerció *a*. 1.^a doc.: ‘mascara o caratula: persona’, Nebr. [...] En conclusión. No creo que la notable semejanza del ár. *máscara* ‘bufón’ con el romance *máscara* ‘disfrazado’ sea casual, y por otra parte este vocablo es ciertamente inseparable de *masca* ‘bruja’ y ‘careta’ y de *mascarar* ‘tiznar’, que por su fecha parecen ser de abolengo europeo, de surte que es casi seguro el cruce en esta familia de una raíz árabe con otra europea (según ya admitió Steiger, *Homen.* a M.P. II, 44-46); lo demás es oscuro”. Cf. COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. Op. cit. pp. 869-872.

¹⁸⁴ Faço menção à relação entre o relato íntimo e a invenção do sujeito moderno, conforme se lê em Leonor Arfuch: “A paixão pela *aparicação* é constitutiva do mundo privado, na medida em que a *invenção da intimidade* – que é também a do sujeito moderno – já em seus começos no século XVIII, foi ser *exposta à visibilidade, para ser contada*, assim como o segredo – do coração – para ser revelado.” ARFUCH, Leonor. “O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea”. In: GALLE, Helmut et alli (orgs). Op. cit. pp.115-116.

¹⁸⁵ Recorro novamente ao conceito de espetáculo tal qual o concebeu Guy Debord: como uma visão de mundo que se objetivou, como a negação da vida em favor da afirmação da vida enquanto aparência, apenas visível, ou, em outras palavras, espetacularizada, já que “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Cf. DEBORD, Guy. Tese 34. Op. cit. p. 25.

Esses dois conceitos são o da “citação” e o da “autoficção”¹⁸⁶, que, a meu ver, intrinsecamente levantam questões críticas que me interessam e abordam os mecanismos de atuação da sociedade do espetáculo e os limites conceituais da representação e do conceito de verdade, já que passam a buscar a reconfiguração da subjetividade em meio à abundância de memorialismos¹⁸⁷, em tempos de pós-morte e retorno do autor, dando origem, principalmente no caso da autoficção, à desconstrução do gênero autobiográfico tal qual conhecido.

AS CITAÇÕES

Em relação ao conceito de citação, por conta do recorrente uso que faz delas a Maysa da escrita – embora também o faça a Maysa artista –, ainda que eu me baseie na ideia de que todo locutor, ao se declarar como tal, inicia um processo de apropriação da língua, “implantando o *outro* diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribui a esse outro”¹⁸⁸, é fato que uma das características mais marcantes de seus textos seja a apropriação de textos de outros, os quais, sob a assinatura dela, recebem novos significados e contextos. Isso significa que, mediante o ato de recortar, colar, copiar,

¹⁸⁶ Ainda em discussão e reformulação, embora eu prefira a concepção de outra autora para o conceito de autoficção, a ser definido mais a frente, é preciso ressaltar que esse conceito surgiu com Serge Doubrovsky, em seu livro *Fils*, de 1977, em que o herói tem o mesmo nome do autor e foi por ele definido como “Fiction d’événements et des faits strictement réeles. Si l’on veut, autofiction...”. *MAGAZINE LITTÉRAIRE*. “Les écritures du moi – autobiographie, journal intime, autofiction”. n.11. mars-avril, hors-série, 2007. p. 23. Em tradução livre: “Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais. Se quisermos, autoficção...”.

¹⁸⁷ Sobre esse excesso de memorialismo registrado nos últimos tempos, aproveito para um parêntese e concordar aqui com a observação de Andreas Huyssen, quando ele reconhece nesse movimento a busca contemporânea de uma “ancoragem” em um tempo de acelerações e certezas abaladas, diferentemente do tempo em que o futuro vivia no presente, período anterior aos anos 1980, quando predominavam as promessas de futuro e o mito do progresso permanente, quando de alguma maneira buscava-se o novo e a ruptura, quando não se conheciam as alterações provocadas pela “era de limpezas étnicas e crises de refugiados, migrações em massa, mobilidades e deslocamentos”, algo que se associou às mudanças na percepção humana proporcionadas pelas novas tecnologias de comunicação e de transporte, as quais geraram “uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentimentos estão bem equipados para lidar”. O resultado desse cenário, segundo ele, só poderia desencadear a proliferação de memórias que daí se passou a produzir em todo o mundo, com o passado agora vivo no presente – o que de certa maneira interessa a este trabalho, na medida em que ele também parte de um arquivo pessoal e não deixa de pensar nos demais divididos dessa memória preservada e capitalizada. É importante ter em mente que talvez, com esse excesso de memórias, estejamos buscando uma “ancoragem espacial e temporal” que nos dê a segurança perdida em relação a “um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempo comprimidos”. HUYSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política, amnésia”. In: *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. pp. 9-40.

¹⁸⁸ BENVENISTE, Émile. “O aparelho formal da enunciação”. In: *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Marco Antonio Escobar. Campinas: Pontes, 1989. p. 84.

Por amor andei já
 tanto chão e mar
 Senhor [rasura] já nem sei
 se o amor não é mais
 bastante prá vencer
 Eu já sei o que vou fazer
 meu senhor uma oração
 vou cantar pra ver se vai valer
 Dai ela dai
 Ali meu santo defensor
 traga o meu amor
 Dai ela dai a sabatana ave maria
 se é fraca a oração
 mil vezes cantarei

Atribuições errôneas, incorporação e recriação à parte, há de se notar que os versos assim preservados são também cópias de trechos das letras de duas canções gravadas por Maysa: os de cima, um refrão de “Canto de Ossanha”¹⁹⁰, de Baden Pawell e Vinicius de Moraes, incluída no LP *Maysa*, de 1966; e os de baixo, parte da letra do samba-canção “Reza”¹⁹¹, de autoria de Edu Lobo e Ruy Guerra, música incluída no compacto duplo intitulado *Maysa Matarazzo*, lançado em Portugal, em 1968.

¹⁹⁰ Copiarei a seguir a letra da canção “Canto de Ossanha”, esta localizada no site oficial de Vinicius de Moraes <www.viniciusdemoraes.org/discografia/index.php>, mas antes é importante fazer uma ressalva e destacar a dificuldade que tive em localizar esse tipo de informação – letra, autoria e data de lançamento de canções da música popular, principalmente as mais antigas e estrangeiras, as quais serão citadas a partir agora –, digo informações com respaldo acadêmico ou oficial, uma vez que são raras e esparsas as fontes com essas características, nem todas oferecendo todos os dados, como é o caso do Dicionário eletrônico Cravo Albin de música popular brasileira, por exemplo, muito consultado aqui. Sendo assim, é importante destacar que, para obter essas informações, fui obrigada a recorrer, muitas vezes, a fontes alternativas, sempre procurando me guiar nessas consultas por critérios o mais idôneos possíveis. Feita a observação necessária, o que corrobora a existência, ainda, de ecos da separação cultura elevada versus cultura popular que no fundo se discute aqui, transcrevo a letra de “Canto de Ossanha”: “O homem que diz dou não dá/ Porque quem dá mesmo não diz/ O homem que diz vou não vai/ Porque quando foi já não quis/ O homem que diz sou não é/ Porque quem é mesmo é não sou/ O homem que diz tô não tá/ Porque ninguém tá quando quer/ Coitado do homem que cai/ No canto de Ossanha, traidor/ Coitado do homem que vai/ Atrás de mandinga de amor/ Vai, vai, vai, vai, não vou/ Que eu não sou ninguém de ir/ Em conversa de esquecer/ A tristeza de um amor que passou/ Não, eu só vou se for pra ver/ Uma estrela aparecer/ Na manhã de um novo amor/ Amigo sinhô, saravá/ Xangô me mandou lhe dizer/ Se é canto de Ossanha, não vá/ Que muito vai se arrepender/ Pergunte pro seu Orixá/ O amor só é bom se doer/ Pergunte pro seu Orixá/ O amor só é bom se doer/ Pergunte pro seu Orixá/ O amor só é bom se doer/ Pergunte pro seu Orixá/ O amor só é bom se doer/ Vai, vai, vai, vai, amar/ Vai, vai, vai, sofrer/ Vai, vai, vai, chorar/ Vai, vai, vai, dizer/ Que eu não sou ninguém de ir/ Em conversa de esquecer/ A tristeza de um amor que passou/ Não, eu só vou se for pra ver/ Uma estrela aparecer/ Na manhã de um novo amor”. Disponível em www.viniciusdemoraes.org/discografia/index.php. Acesso em 20 de janeiro de 2010.

¹⁹¹ A letra da canção é a seguinte: “Por amor andei, já/ Tanto chão e mar/ Senhor,/ Já nem sei/ Se o amor/ Não é mais/ Bastante para vencer/ Eu já sei o que vou fazer/ Meu senhor, uma oração/ Vou cantar para ver se vai valer/ Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria/ Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria/ Ó meu santo defensor/ Traga o meu amor/ Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria/ Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria/ Se é

Antes de prosseguir, é preciso fazer um parêntese e dizer aqui que as marcas da escrita de Maysa que se notam em textos como esse, fruto de uma resignificação em que é nítida a apropriação indébita, assim como em outros textos, em que não há evidência de releituras, sugerindo criações da própria Maysa – como é o caso dos versos e das letras de canções, com suas rasuras e cópias sequenciais, até a versão final, como mostrarei mais a frente –, nenhum desses textos, porém, será aqui analisado sob os critérios da crítica genética. Apesar de eu reconhecer a importância dos estudos que optam pela análise das marcas da criação, incluindo toda a “discussão interna” de seus autores para as conseqüentes tomadas de decisões criativas, algo presente, justamente, nas rasuras e na gestualidade da escrita, minha opção nesta leitura, porém, é outra, tendo eu optado por um estudo cultural, como já observado¹⁹², para o qual me apoiei ainda sobre outro conceito a se conhecer a seguir.

A AUTOFICÇÃO

Quanto à concepção de “autoficção” aqui adotada, não me ative tanto àquela que a relaciona ao discurso da psicanálise, ou seja, a do sujeito que cria uma ficção de si, construindo-se na própria narração¹⁹³ –, tendo preferido o conceito que desconstrói a categoria tradicional de autor e se coloca mais próximo da encenação e da performance, passando a ver nos elementos extraliterários espécie de palcos para os autores, para que

fraca a oração/Mil vezes cantarei/Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria/Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria”. Disponível em http://www.edulobo.com.br/site_eng/site.html. Acesso em 23 de fevereiro de 2010.

¹⁹² Ver nota 14.

¹⁹³ Segundo a professora doutora Diana Irene Klinger, com quem concordo, em sua tese de doutorado, apresentada, em 2006, ao Departamento de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, transformada no livro aqui consultado, o conceito de autoficção tal qual foi utilizado pelo criador do termo, Serge Doubrovsky, ainda estaria muito atrelado à noção de verdade, por mais que postulasse uma nova verdade. Nesse sentido, ela afirma: “Doubrovsky entende a autoficção como uma *ficção de si* no sentido psicanalítico de que o sujeito cria um ‘romance da sua vida’. [...] E essa *ficção* não é nem verdadeira nem falsa, é apenas ficção que o sujeito cria para si próprio. É dessa concepção psicanalítica da subjetividade como *produção* que Doubrovsky deriva o conceito de autoficção: ‘A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto’. A identidade entre o discurso psicanalítico e a autoficção reside não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem uma outra noção de *verdade*. [...] Mas por que ainda essa *vontade de verdade*? ‘Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência’”, dirá Nietzsche. Se é que ainda é desejável pensar em termos de ‘verdade’, o que parece altamente duvidoso, em todo caso em relação à autoficção este conceito não coincide com a verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade como alguma coisa verificável. Uma única ‘verdade’ possível reside na ficção que o autor cria de si próprio, acrescentando mais uma imagem de si ao contexto da recepção de sua obra.” Cf. KLINGER, Diana Irene. Op. cit. pp.51-52.

eles, para além das respectivas subjetividades construídas pela escrita, representem também, em complemento a seus sujeitos da linguagem, um papel na “vida real” – exatamente como o movimento que leio entre a Maysa da escrita e a Maysa artista.

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia do texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor. [...] O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem do autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras¹⁹⁴.

Esse vaivém “autoficcional” que, a meu ver, também está presente no arquivo de Maysa, vislumbrei-o, conforme mencionado, na imbricação e intertextualidade entre os materiais literários e não-literários ali presentes, com a escrita de si, de um lado, sendo utilizada como meio de criação para diferentes “eus”; e, de outro, com as fotos, as reportagens e o material de divulgação utilizados como exposição e legitimação pública desses personagens criados, que, por sua vez, também foram recriados mediante leituras e releituras, dando a entender que o nome Maysa estaria se construindo justamente dentro de uma correlação e performance contínua de si mesma.

Reconheço, porém, que, recorrendo a esse conceito, desloco para minha análise sobre o arquivo de Maysa uma visão que, nos últimos anos, tem sido aplicada mais a obras literárias e a seus autores conhecidos como tal, nomes estritamente ligados à literatura e à crítica literária¹⁹⁵, o que talvez exigiria reservar algumas proporções, já que Maysa, apesar de seu desejo de erudição, sempre foi mais artista dos palcos do que da escrita, embora, por outro lado, não se possa ignorar seu status de “autora” e a construção que, ao final, entre textos variados, ela compõe como sendo sua própria

¹⁹⁴ Idem. Ibidem. pp. 36-55.

¹⁹⁵ Entre eles, Serge Doubrovsky, César Aira, Silviano Santiago e Bernardo Carvalho, entre outros.

autoficção, a ser conhecida em parte a partir de agora, na proposta que faço de uma leitura conduzida quase como um jogo.

Para finalizar, vale dizer que nesse movimento e leitura do arquivo de Maysa, o que em última análise está em discussão não é só o receio da museificação, mas também a concepção do sujeito da escrita, que, nestes tempos de alta espetacularização e crescente visibilidade do privado, não é mais visto como um “ser pleno, senão como resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’”¹⁹⁶.

¹⁹⁶ KLINGER, Diana Irene. Op. cit. p. 55.

CAPÍTULO 3

OS MONSTROS SAEM DO BAÚ

“Os gregos engendraram a quimera, monstro com cabeça de leão, com cabeça de dragão, com cabeça de cabra; os teólogos do século II, a Trindade, na qual inextricavelmente se articulam o Pai, o Filho e o Espírito; os zoólogos chineses, o *ti-yang*, pássaro sobrenatural e vermelho, dotado de seis patas e quatro asas, mas sem cara nem olhos; os geômetras do século XIX, o hipercubo, figura de quatro dimensões, que encerra um número infinito de cubos e que está limitada por outros cubos e por vinte e quatro quadrados. Hollywood acaba de enriquecer esse inútil museu teratológico; por obra de uma maligno artifício que se chama dublagem, propõe monstros que combinam as ilustres feições de Greta Garbo com a voz de Aldonza Lorenzo. Como não tornar pública nossa administração diante desse prodígio penoso, diante dessas industriosas anomalias fonético-visuais?”.

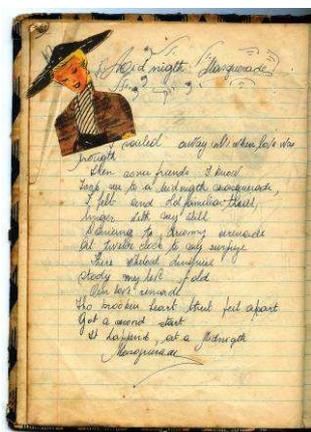
Jorge Luis Borges¹⁹⁷

Folhear os *hupomnêmata* da jovem Maysa, os cadernos de registro de suas coisas lidas e ouvidas à época em que era uma moça bem-nascida e bem-educada na capital paulista, embora com um comportamento incomum para os anos 1950 – e não por causa de seu romantismo e rebeldia de adolescente, mas porque demonstrava paixão e familiaridade acima da média para com a cultura popular de massa – é como assistir a muitos espetáculos teatrais sobre um só palco. Ou, talvez, a muitos filmes sobre uma única tela, e todos, é claro, sempre “musicados”. Lembrando, para isso, que as músicas estão ali reduzidas a letras, estas transformadas em versos, algo que as faz adquirir outro tipo de sonoridade, enquanto as imagens que projetam também passam por alterações.

¹⁹⁷ Citado por Lyslei Nascimento, para seu ensaio sobre as ideias de Borges para a biblioteca e o arquivo, quando ele propõe a desordenação e o rearranjo do conhecimento acumulado e adestrado pela tradição, promovendo a sobrevivência de fragmentos alheios em contextos distintos, revelando, assim, os textos exibindo-se em sua própria monstruosidade. Lyslei escreve: “Aliada è tautologia – no exercício de compor listas e enciclopédias monstruosas – temos, também, a taxonomia. Essa palavra de origem grega pode ter como sinônimo ou desdobramento as ideias de ‘ordenação’, ‘ler’ e ‘classificação’. O que poderia ser chamado de tautologia ou taxonomia, nos trabalhos de Borges, é porém, uma desconstrução do sentido científico desses verbetes. Tal desconstrução dá-se, pois, de infinitas maneiras. Interessa-nos pontuar aqui: o arrolar caótico de seres, coisas, formas; a perda, imaginação ou falsificação desses verbetes. Esse trabalho de desordenar o mundo apontaria, assim, para uma possibilidade de desfazer a ordem do arquivo da tradição e rearranjá-lo em outro espaço/tempo e sob outra perspectiva.” NASCIMENTO, Lyslei. “Monstros no arquivo – Esboço para uma teoria borgiana dos monstros”. In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Julio Heha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.66.

A direção desse espetáculo é da própria atriz que o interpreta mas que também põe em cena, numa montagem passível de remontagens, tanto ilustrações recortadas de revistas de moda e de corte-e-costura quanto cópias manuscritas de letras de boleros e de sucessos de trilhas sonoras de Hollywood; tanto recortes de quadrinhos com casais beijando-se apaixonadamente quanto bilhetes, desenhos de silhuetas femininas, contos, contas, listas de compras e muitos outros registros de pequenos nada do cotidiano. Ao recolher assim a leitura que faz do mundo, esse sujeito que nomeei aqui de jovem Maysa permite-se viver, pela escrita, cada um dos papéis e situações que recria, num enredo sem enredo, onde todas as colagens são possíveis.

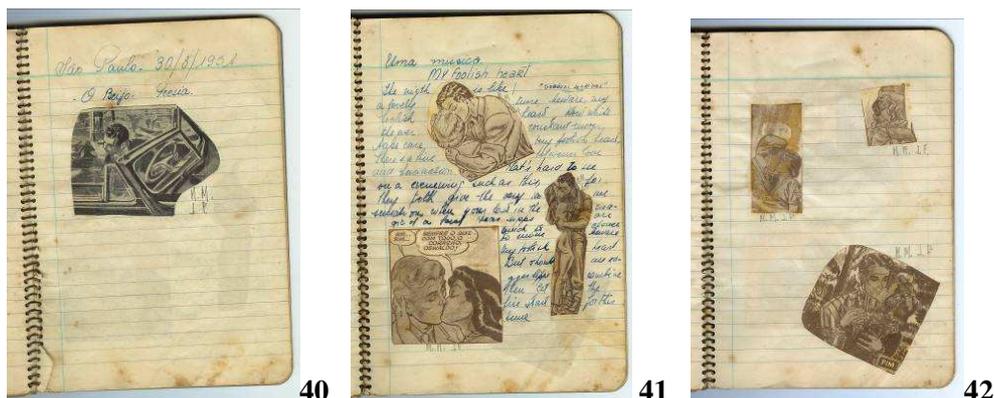
Já afirmei aqui que essa leitura ressignificada da jovem Maysa compõe sua “literatura de formação”, mas agora interessa mostrar que, através do recorta-e-cola que ela faz de seu contexto, das referências que escolhe e que a distinguem, das citações das quais se apropria quase sempre sem mencionar a autoria, o que se produz daí é também um jogo performático de trocas e superposições de máscaras. Nesse sentido, começo por destacar aqui alguns desses personagens que a jovem arquivista desfila e incorpora em seus textos autoarquivados, os quais, por sua vez, não destoarão das outras personagens que ela irá encarnar, de um lado, em sua escrita adulta; e, de outro, em sua arte e imagem oferecida ao público, desta vez já como uma personalidade com status de “autora”, sem esquecer que, nesse movimento, a exposição generalizada que desencadeará será a mesma com a qual voltará a se retroalimentar novamente em seus textos, retomando o movimento.



38 a



39



As reproduções acima, datando justamente do início dos anos 1950, são os primeiros textos extraídos dos *hupomnêmata* da jovem Maysa a revelar as máscaras que a arquivista vestia, trocava e sobrepunha-as, através das quais faria ressoar suas primeiras personagens, associação que faço lembrando, que, no teatro grego, de onde vem a palavra *persona* (“máscara de ator”, “personagem teatral”)¹⁹⁸, esta também remetia à interpretação que o ator fazia pelo som (*per-son*) emitido, o qual justamente ressoava por trás das máscaras que usava.

Na reprodução 38 a, à esquerda, da página 10 do caderno que batizei aqui de “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, vê-se a cópia à mão da letra em inglês da canção “Midnight masquerade”¹⁹⁹, cuja tradução “mascarada da meia-noite” não seria menos pertinente. No Brasil, a canção foi gravada por Fred Jorge, conhecido por cantar versões em português de canções estrangeiras, tendo sido tema de novela radiofônica dos anos 1940²⁰⁰. No caderno, porém, a canção tem seu título rodeado de arabescos desenhados com caneta tinteiro, acompanhada de recorte de ilustração de uma mulher em roupas e gestos sofisticados e estudados, possivelmente um figurino de publicação de corte-e-costura a ditar moda na época. Não há autoria da canção anotada, mas a assinatura “Maysa” se vê bem pequena ao lado de seu título, próxima a essa

¹⁹⁸ Ver nota 43.

¹⁹⁹ Música e letra composta por Bernard Bierman, Arthur Berman e Jack Manus, cujos direitos foram registrados em 1946. Disponível em <www.library.unh.edu/special/index.php/sulloyway/series-iv-1m> Acessado em 9 de fevereiro de 2010.

²⁰⁰ Fred Jorge, nome artístico de Frede Jorge Japur, “começou a trabalhar na Rádio São Paulo no final dos anos 1940. Nesse período começou a fazer versões de músicas em inglês como foi o caso de ‘Midnight masquerade’, que virou tema de uma novela radiofônica. Seu primeiro sucesso foi a versão de ‘Diana’, de Paul Anka gravada por Carlos Gonzaga em 1958”. Disponível <www.dicionariompb.com.br/fred-jorge> Acessado em 20 de janeiro de 2010.

ilustração que revela a imagem de alguém que se distingue socialmente, o que remete à análise crítica da relação entre indumentária e valores sociais, psicológicos e históricos²⁰¹.

Já na reprodução 39, da página 19 do mesmo “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, eis a cópia da parte inicial da letra em espanhol do bolero “Frenesi”²⁰², também sem menção de sua autoria. Cópia interrompida, ela acompanha a imagem recortada e ali colada de um casal beijando-se ardentemente, digamos que encenando a representação máxima de “bom-tom” do contato sensual da época, uma gestualidade típica dos anos 1930, 1940 e 1950, herdada da disseminação do imaginário criado pelos filmes de Hollywood, cada vez mais a influenciar os meios de comunicação de massa então em consolidação no Brasil, gestualidade essa que desnuda um código social de posturas e papéis²⁰³, sobre o qual é possível observar que

nos anos 30, 40 e 50 – “o andar firme, o porte garboso” expressavam uma conduta corporal masculina típica da primeira metade do século XX, em que os homens estavam presos às demonstrações explícitas de poder e para isso caminhavam como se marchassem. Os passos firmes e largos impediam que o corpo ginguasse. Já a heroína romântica era apresentada como tendo “andar elegante, passos curtos”, fato associado, segundo a mesma fonte, à repressão sexual, pois os passos mais curtos

²⁰¹ A análise a que me refiro é de Roland Barthes: “O vestuário era percebido como uma espécie de língua, de gramática: o código do vestuário. Assim, se constata que o vestuário participa da atividade muito viva que consiste em dar sentido aos objetos. Em todos os tempos, o vestuário foi objeto de codificações. Isso leva a revisar um ponto de vista tradicional, à primeira vista dotado de bom senso, segundo o qual o homem inventou o vestuário por três motivos: proteção contra as intempéries, pudor (para ocultar a nudez), adorno (para se fazer notar). Isso é válido. Mas é preciso acrescentar outra função que me parece mais importante: a função de significação. O homem vestiu-se para exercer sua atividade significativa. O uso de um vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos de pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades.” BARTHES, Roland. *Inéditos*. V 3. Imagem e moda. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 361-362.

²⁰² Música de 1939, composta por Alberto Dominguez e Jack Mason, com versão da letra em inglês de autoria Leonard Whitcup. Disponível <www.sjlibrary.org/research/special/music_coll/index.htm?t=3&l=0&g=F>. Acessado em 9 de fevereiro de 2010.

²⁰³ A forte presença do imaginário de Hollywood na vida urbana nos anos 1940 e 1950 foi ironizada em poema por Vinicius de Moraes, que, por sua vez, é citado em ensaio por Nicolau Sevcenko: “Vinicius de Moraes tem um poema chamado ‘História passional, Hollywood, Califórnia’ [reproduzido nos anexos], no qual ele se coloca numa posição em que toda a sua vida é reinterpretada como uma sucessão de clichês hollywoodianos. O jeito de sentar, de dirigir o carro, de acender o cigarro, de olhar a moça de lado, de namorar ao pôr-do-sol, de segurar um copo, de implicar com a moça, de ser esnobado por ela, de comer fast-food, de se dirigir ao garçom, as roupas que ela veste, o jogo de boliche, o meio sorriso sarcástico, a mudança repentina de humor, o truque de acender o isqueiro num golpe só, tudo vem da tela do cinema”. Cf. SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia. das Letras. 1988. 5 reimp. p. 600.

não permitiam que uma coxa se separasse muito da outra o que tornava as zonas erógenas menos devassáveis.²⁰⁴

As reproduções 40, 41 e 42, respectivamente, são das páginas 55, 57 e 59 do “Caderno de 1951”, outras delas destinados a captar e transformar o já-dito para a constituição do próprio sujeito, trazem coladas recortes de ilustrações de casais aos beijos, algumas com balões indicando o discurso expresso ao estilo das histórias em quadrinhos, a denotar a publicação de onde foram extraídos, assim como a convivência da arquivista com a cultura popular de massa. O caráter de releitura e ressignificação desses recortes nos cadernos da jovem Maysa são visíveis no novo contexto que eles adquirem aí, desta vez remontados a compor uma narrativa quase sem palavras, só com título, com iniciais para os nomes dos personagens e a palavra “fim” na última cena.

Na reprodução 40, em que se lê o local e a data – “São Paulo – 30/8/1951” –, o recorte do casal aos beijos no carro em movimento recebe o título à caneta de “O Beijo”, e, logo na sequência, a classificação de “Poesia”, para, em seguida, ter anotadas, à lápis, passíveis, portanto, de serem apagadas, as iniciais M.M. (Maysa Monjardim?) e J.F. (não-identificado). A reprodução 41, por sua vez, traz a canção “My foolish heart”²⁰⁵, também sem registro de autoria, canção-tema de filme norte-americano de mesmo nome²⁰⁶ e indicada ao Oscar de melhor canção em 1950. Copiada à mão entre

²⁰⁴ Análise da bailarina profissional Maria Pia Scognamiglio na reportagem “Bailarina estuda gestualidade dos anos 20 a 40 para a novela ‘Eramos seis’”, em *Folha de S.Paulo*, fevereiro de 1994. Apud CUNHA, Maria Teresa Santos Cunha. Op. cit. pp.77-78.

²⁰⁵ Música de 1949, composta por Victor Young, Ned Washington e Jack Mason, que também foi gravada em português por Nara Leão, em versão de Nelson Motta, com o título “Descansa coração”, incluída em seu disco homônimo *My foolish heart*, de 1989. Sobre esse LP, lê-se: “Em 1987, [Nara Leão] lançou o LP ‘Meus sonhos dourados’, contendo clássicos da música norte-americana, em versões escritas por autores brasileiros. [...] Em 1989, lançou o LP ‘My foolish heart’, dando sequência ao tema do disco anterior. No repertório, “Maravilha” (“Wonderful”, de George e Ira Gershwin), “Adeus no cais” (“My funny valentine”, de R.Rodgers e L.Hart), “Mas não pra mim” (“But not for me”, de George e Ira Gershwin), “Só você” (“Night and day”, de Cole Porter), “Onde e quando” (“Where or when”, de R.Rodgers e L.Hart) e “A saudade me bateu” (“Sentimental journey”, de B.Gree, L.Brown e B.Homer), todas de sua autoria, e as versões assinadas por Nelson Motta “Cartas de amor” (“Love letters”, de E.Heyman e V.Youngs), “Sonhos” (“Dream”, de J.Mercer), “E se depois” (“Tenderly”, de J.Lawrence e W.Gross), “Descansa coração” (“My foolish heart”, de N.Washington e V.Young), “Pleno verão” (“Summertime”, de George Gershwin, Ira Gershwin e D.B.Heyword), “Fumaça nos olhos” (“Smoke gets in your eyes”, de J.Kern e O.Harbach), “Sem querer” (“You’ll never know”, de M.Gordon e H.Warren) e “Um beijo” (“Kiss”, de H.Gillespie e L.Newman), além da versão de Zé Rodrix “Alguém que olhe por mim” (“Someone to watch over me”, de George e Ira Gershwin”).

Disponível <www.dicionariompb.com.br/nara-leao/dados-artisticos>. Acessado em 31 de janeiro de 2010.

²⁰⁶ No Brasil, o filme foi rebatizado de *Meu maior amor*. Junto dos roteiristas Julius e Phillip Epstein, o escritor J. D. Salinger também assinou o roteiro, já que foi baseado em sua novela de 1948, “Uncle Wiggily in Connecticut”. A sinopse do filme diz o seguinte: “Depois de um longo período de ausência,

três imagens, notam-se, novamente à lápis, a presença das iniciais M.M. e J.F. – que vai se repetir na reprodução 42 – sempre ao lado dos desenhos, como se a arquivista estivesse ela própria a vivenciar as cenas.

M.M. será uma das primeiras máscaras criada e incorporada pela jovem Maysa, a se transformar com o tempo, mediante a sobreposição de outras máscaras, mas que eu definiria como uma recriação pela escrita da coquete dos anos 1940 e 1950, um reflexo da imagem incutida pelo “efeito Hollywood”²⁰⁷ nas mulheres, desejosas de serem uma mistura de ingênuas chiques, naturais e joviais, como as atrizes Grace Kelly e Audrey Hepburn, com mulheres mais sensuais e fatais, como as atrizes Rita Hayworth e Ava Gardner, acrescentando-lhes, ainda, pitadas das pin-ups americanas. O ideal era mover-se por gestos estudados, glamourosos, exalando visibilidade, atraindo todas as atenções e a viver para o instante ampliado do amor. Para isso, havia toda uma articulação de ações a garantir-lhes a busca desse ideal, já que

as rádios tocavam as músicas da indústria fonográfica, que por sua vez haviam sido lançadas pelos filmes musicais da indústria cinematográfica, a qual fornecia o quadro de astros e atrizes, de cantoras e cantores cujas vidas eram escrutinadas pelos populares programas de auditório e sessões de fofocas das rádios. Nos intervalos vinham os anúncios comerciais, cujos produtos eram, mais uma vez, associados ao estilo de vida dos protagonistas do cinema, do rádio e do disco.²⁰⁸

Acrescentavam-se a essa roda-viva também o conteúdo de jornais, revistas, almanaques e demais publicações que tratavam de propagar o mesmo tipo de espetáculo, verdadeiros imperativos de mercado, cujo objetivo era “refletir e alimentar o estado de espírito que tomava conta da civilização industrial: ‘uma crescente devoção ao prazer, à felicidade, à dança, ao esporte, às delícias do país, ao riso e a todas as formas de alegria’”, um momento histórico que já arrebatava “as pessoas para uma celebração

Mary Jane decide visitar sua grande amiga dos tempos de escola, Eloise, que vive com a filha Ramona. Mary descobre que Eloise é alcoólatra e enfrenta enormes problemas com o marido, Lew Wengler. Durante o encontro surgem várias revelações. Eloise confessa à amiga que seu verdadeiro amor sempre foi Walt Dreiser, quando se conheceram no início da Segunda Guerra. E, ainda que isso possa trazer lembranças desagradáveis, também são colocados à mesa os motivos que levaram Mary Jane a romper as relações com Eloise, e como Lew se casou com ela, e não com Mary Jane.” Disponível <http://epipoca.uol.com.br/filmes_detalhes.php?idf=15302>. Acessado em 10 de janeiro de 2010.

²⁰⁷ Empresto o termo do poeta franco-suíço Blaise Cendrars. CENDRAS, Blaise. *Hollywood, a Meca do cinema*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: José Olympio, 2009.

²⁰⁸ Cf. SEVCENKO, Nicolau. Op. cit. 2001. pp. 76-77.

permanente das mercadorias, saudadas como imagens, como novidades, como objetos eróticos, como espetáculo”²⁰⁹.

Das páginas citadas, é possível depreender também ecos da sensibilidade romântica e burguesa sobre a formação da jovem Maysa, a sobrevivência nela de outros tempos – a ecoarem também na disseminação do imaginário hollywoodiano –, estas ainda a modelar comportamentos em que a heroína vive para o amor²¹⁰, mas onde já há indícios da subjetividade moderna que se configura a partir não mais da experiência realmente experienciada na pele, mas da leitura e da escritura como uma prática de apropriação de sensações de outros, à la Emma Bovary²¹¹, incrementada agora pela colagem de recortes, de textos extraídos de outros contextos, de fragmentos justapostos para novas vivências.

Fazer-se personagem, vestindo máscaras como as de M.M., não será um jogo limitado aos textos da adolescente Maysa, à sua “literatura de formação”, mas uma prática que, a ser melhor apontada mais adiante, estender-se-á anos afora, adquirindo outras configurações, resultando de, reservadas as proporções, “processos que conferem existência ao escrito em suas diversas formas, públicas ou privadas, efêmeras ou duradouras, [e que] também se convertem no próprio material da invenção literária”²¹².

Assim, no diário pessoal que a jovem Maysa iniciou na virada de 1953 para 1954, identificado aqui como “Diário de adolescente de 1954”, quando ela tinha 17 anos de idade, é possível ler outros ecos da personagem M.M., desta vez delineada através desse outro tipo de escrita de si, a manifestar um caráter um pouco mais íntimo, embora

²⁰⁹ Idem. Ibidem. pp.78-81.

²¹⁰ “Ele [o cinema] é afinal de contas, uma máquina de simbolização e difusão do amor, à sua maneira. E é claro que a partir do cinema e seus desdobramentos pelo star system, como vimos, essa forma simbólica transborda para a publicidade, as histórias em quadrinhos, as fotonovelas, as radionovelas, os livros de bolso, as canções populares, as revistas de fofocas, as fórmulas pelas quais a imprensa modela as informações sobre as pessoas e suas vidas, chegando aos olhos, ouvidos, mentes e corações de todos, por toda parte. No limite, o esteio da felicidade em vida é a realização amorosa. Obtê-la é o objetivo primordial, a obsessão dominante. Em caso de dúvida, não se hesite em tentar novamente. Desquite, divórcio e flerte, com todo o seu aparato de bares, salões e boates, além dos consequentes hotéis, drive-ins e motéis, se incorporam às demandas dos direitos fundamentais do cidadão e da cidadã. No entretanto de um amor ou outro, o estágio obrigatório pelos serviços esotéricos ou o divã do analista. Encontrar um interlocutor para as ansiedades, inseguranças e fantasias individuais se torna um valor de mercado. Valor caro aliás, já que se trata de um mercado inflacionário, a luta pela felicidade imaginada fica sempre muito aquém das ofertas reais e cada qual está por demais preocupado com a própria realização para se dispor a cogitar na de outros.” Cf. SEVCENKO, Nicolau. Op. cit. 1988. p. 608

²¹¹ Ver notas 57, 58 e 59.

²¹² CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI a XVIII)*. São Paulo: Unesp, 2007.

ambivalente nesse intimismo pressuposto, já que o diário também pode ser considerada como “um artefato social, tão revelador de uma psique como de uma cultura”²¹³. O fato é que o diário ganhou força a partir do século XIX, sobretudo no ambiente burguês, destacando-se também como um espaço feminino, já que

dans cette pratique le moyen pour elles [les femmes] de s'exercer à l'écriture, sans avoir à craindre l'affrontement avec un public. Il en est du journal comme de la correspondance: pendant longtemps et pour beaucoup de femmes, ce fut le seul moyen d'expression possible²¹⁴.

Herdado do cristianismo, do capitalismo e do individualismo burguês, cujas características lhes são inerentes, o diário da jovem Maysa não escapou delas. Do cristianismo, o diário trouxe a prática do exame de consciência e do autocontrole espiritual que o próprio diarista se impõe ao escrever, como uma salvação, obtida ao narrar seus dias e assim construir a si mesmo – “escreve-se [ali] para salvar a escrita, para salvar [a] vida pela escrita”²¹⁵. O diário é onde se contabilizam faltas materiais e morais, onde se guarda tudo, não desperdiçando um só acontecimento, de maneira a salvar o “capital eu”, ao mesmo tempo em que o próprio diário, enquanto objeto e patrimônio da memória, torna-se também ele um capital, e seu autor, o depositário desse bem. Daí o entendimento para a sua relação com o individualismo burguês e o capitalismo. Ali, “cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes”²¹⁶. Ou mais.

A verdade é que o diário, essa escrita do “eu” que se desenrola como um relato próximo dos fatos vividos; que se sujeita à cadência dos dias, embora não assiduamente; que compactua com as dúvidas, os desejos e os segredos do próprio diarista, e que vale por sua insignificância (quando nele se registra que não se fez nada), não cumpre com a ilusão de fazer da vida um bloco sólido acessível: na verdade, o diário produz mais divisões do que unidade. E tudo porque esse sujeito que se constrói pela escrita o faz

²¹³ MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito* – a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003. p. 22-23.

²¹⁴ DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Presses Universitaires de France, 1976. Em tradução livre: “No exercício dessa prática, uma maneira delas [as mulheres] se entregarem à escrita, sem temer o receio de um enfrentamento com o público. Tanto o diário quanto a correspondência, durante muito tempo e para muitas mulheres, foram os únicos meios de expressão possível”.

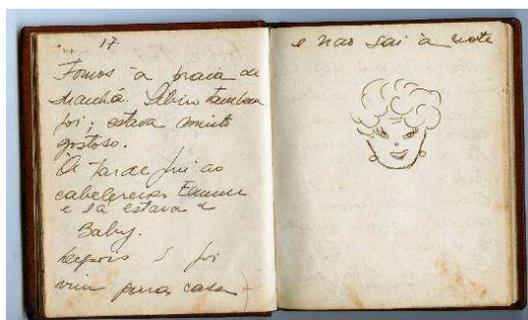
²¹⁵ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 274.

²¹⁶ Idem. *Ibidem*. p. 273.

entre ser sujeito da ação e ao mesmo tempo ser objeto do próprio olhar que se observa escrevendo, neste caso, como um outro, uma relação que tem a ver também com sua estrutura dialógica, uma prática que mais tarde será equiparada aos procedimentos da cura psicanalítica²¹⁷. Há de se considerar ainda que, no diário, esse “eu” também se constrói em relação aos outros.

Le journal qui pourrait sembler le refuge de l'individu et le lieu privilégié du secret, est, en fait, un genre fort ouvert à la présence d'autrui. L'autre est d'abord le sujet de beaucoup de pages. Car, si le diariste a tendance à s'analyser lui même, très vite cette analyse devient celle de ses rapports avec autrui. Il note les conversations qu'il a eues, les rencontres diverses. Léautaud finalement, dans l'immense masse de son journal, parle plus de ses amis que de lui même. Mais plus que la présence d'autrui comme sujet, est importante celle d'autrui comme regard. Tous ces personnages évoqués, ils pourront un jour lire le journal, et cette idée ne manque pas d'infléchir l'attitude du diariste. [...] Le regard d'autrui peu annihiler ou stimuler.²¹⁸

De volta à personagem M.M., vale conhecer como ela continuou a se fazer presente, delineando-se e se constituindo neste caso no mencionado diário da jovem Maysa.



43

²¹⁷ “Les fonctions du journal deviennent alors un peu celles de la cure psychanalytique et l'écrit du diariste veut être un équivalent de la parole du patient sur le divan du psychanalyste”. DIDIER, Beatrice. Idem. Ibidem. p. 45. Em tradução livre: “As funções do diário se tornam um pouco parecidas com as da cura psicanalista e a escrita do diarista seria algo equivalente às palavras do paciente sobre o divã do psicanalista”.

²¹⁸ Idem. Ibidem. p. 24. Em tradução livre: “o diário, que poderia ser o refúgio do indivíduo e o lugar privilegiado do segredo, é, na verdade, um gênero aberto à presença do outro. O outro é, aliás, assunto de várias páginas. Porque, se o diarista tem tendência a se autoanalisar, rapidamente essa análise se volta para as suas relações com os outros. Ele anota as conversas que teve, os encontros diversos. Léautaud, no grande volume de seu diário, fala mais de seus amigos do que dele mesmo. Mas, mais do que a presença do outro como tema, ela é importante como olhar. Todos os personagens mencionados, eles poderão um dia ler o diário, e essa ideia não deixa de inferir na atitude do diarista [...] O olhar do outro pode anular ou estimular”.

Na reprodução 43 acima, das páginas 24 e 25 do “Diário de adolescente de 1954”, cujo texto se encerra com um desenho do rosto de uma mulher que também se deixa imaginar elegante e bem arrumada, distinta portanto, a jovem diarista escreve:

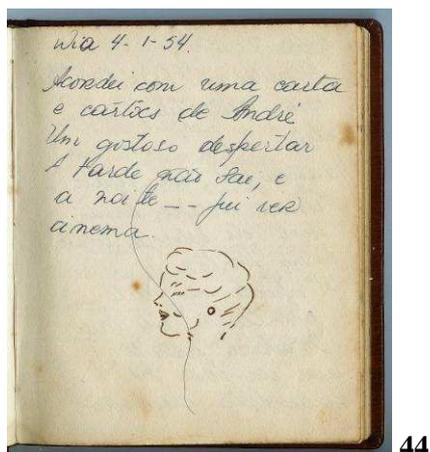
[Transcrição da reprodução 43]

Fomos à praia de manhã. Sílvia também foi; estava muito gostoso. À tarde fui ao cabeleireiro Femme e lá estava a Baby. Depois S foi vim para casa e não sai à noite.

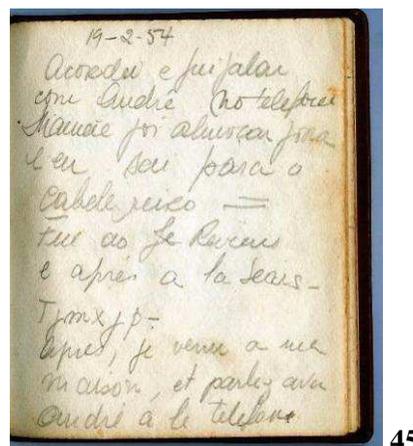
Nota-se aí que a linguagem coloquial, típica do diário, é utilizada para o registro da cotidianidade sem importância, dos pequenos nada e insignificâncias que ajudam a escapar do silêncio (e salvar-se), desse modo inserindo-se no tempo, movimento esse que, na jovem Maysa, aqui tem a ver com espelhar costumes burgueses (ociosidade, cabeleireiro, sair, uso de estrangeirismo como “Femme”, o nome em francês do salão, lembrando que a França era então sinônimo de beleza, moda e bons costumes; e “Baby”, um apelido muito comum à época), como que reforçando a imagem dela para si e para o outro que a lê – e que também a inclui, como alteridade –, repotencializada, ao final, pelo desenho com que encerra a anotação do dia.

Interessante nesse trecho é a existência de um segredo, uma confiança da diarista para consigo mesma, como convém a um diário íntimo: trata-se do “S” dissimulado, que mais parece um rabisco, mas que indica a autocensura frente a um comportamento volúvel – mas somente enquanto registro sujeito aos olhares do outro, porque não era uma autocensura de fato –, o mesmo comportamento que faz assinalar à lápis as iniciais dos amantes M.M. e J.F., passíveis de serem substituídas. Por outro lado, desnuda-se também aí o jogo de se reconhecer discursivamente e de maneira toda própria como um sujeito sexual²¹⁹, neste caso oscilante em assumir explicitamente o interesse por “Sílvia” quando se é noiva de “André”, conforme se lê na sequência.

²¹⁹ Em seu ensaio “O uso dos prazeres e as técnicas de si”, Michel Foucault mostra como a análise das práticas discursivas permitiram acompanhar a formação dos saberes, caso do termo “sexualidade”, que denotou a descoberta e a problematização moral que os indivíduos passaram a ter de si mesmos, de sua libido, da própria descoberta de si como sujeitos do desejo. Cito-a aqui como subsídio para atentar para a “moral” da jovem Maysa e a maneira como a diarista promove a reflexão sobre si, o conhecimento de si, a decifração de si por si. “Quem quiser fazer a história de uma ‘moral’ deve considerar as diferentes realidades que essa palavra comporta. História das ‘moralidades’: é a que estuda em que medida as ações de tais indivíduos ou de tais grupos são conformes, ou não, às regras e aos valores que são propostos por diferentes instâncias. História dos ‘códigos’, aquela que analisa os diversos sistemas de regras e de



44



45

[Transcrição da reprodução 44]

Dia 4 -1-54.

Acordei com uma carta e cartões de André

Um gostoso despertar

À tarde não sai, e à noite - fui ver cinema

Na reprodução 44, referente à página 13 do diário, há pouca diferença em conteúdo, forma e propósitos em relação às páginas citadas anteriormente (reproduções 43 e 44), inclusive porque nela se vê um outro e semelhante desenho do ideal de si (máscara) encerrando o texto do dia, ficando a exceção por conta da menção explícita a “André”, o noivo oficial, à ida ao cinema – esta uma presença a conduzir sub-repticiamente esse diário, mas também a vida de todos – e à data inserida no alto.

[Transcrição da reprodução 45]

Acordei e fui falar com André no telefone. Mamãe foi almoçar fora e eu sai para o cabeleireiro

Fui ai Je Reviens e après a la Sears – Tjmxjp –

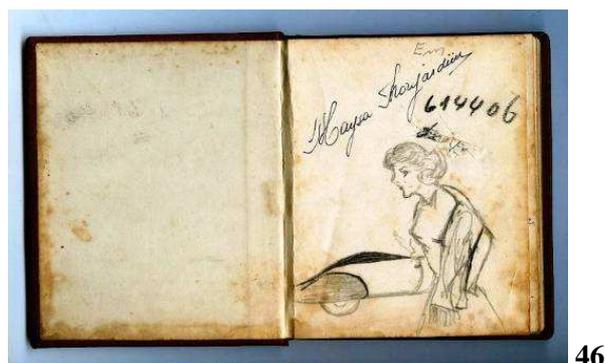
Après, je venu a ma maison, et parlez avec André a le telephone [sic]

Já na reprodução 45, datada de 19 de fevereiro, além dos pequenos nada e do uso de estrangeirismos, nota-se que neste caso o idioma francês é incorporado como

valores que predominam em uma determinada sociedade ou grupo, as instâncias ou aparelhos de coerção que os põem em prática, e as formas que assumem sua multiplicidade, suas divergências ou suas contradições. Enfim, história da maneira como os indivíduos são chamados a se constituírem como sujeitos de conduta moral: essa história será a dos modelos propostos para a instauração e o desenvolvimento das relações consigo próprio, para a reflexão sobre si, para as transformações que se busca operar em si mesmo. Eis aqui o que se poderia chamar de história da ‘ética’ e da ‘ascética’, entendida como história das formas de subjetivação moral e das práticas de si que são destinadas a garanti-las”. Cf. FOUCAULT, Michel. “O uso dos prazeres e as técnicas de si”. 2004. Op. cit. p. 214.

idioma de registro da própria diarista, mas com erros gramaticais visíveis. Na escrita à lápis, denotando também informalidade para com o próprio diário, registra-se novamente um segredo expresso em código (“Tjmxjp”), mas é no idioma francês mal escrito – a lembrar o entre-lugar da diarista, sua ambivalência, como membro da burguesia local e aluna de colégios da elite a ambicionar a sofisticação e praticar o poema intimamente, embora, paradoxalmente, não tenha sido uma boa aluna e flertado mais com o universo popular massificado –, que ela acabou se revelando por inteira: embora desejasse a erudição e fizesse pose, traiu-se (ou revelou-se) nos erros gramaticais que cometeu. E, assim, inscreveu-se nessa brecha, em seu modo de ler diferente, na tradução que fez para si, de alguma maneira lembrando a canabalização da língua canônica (francesa), considerando a importação massiva de literatura e cultura européias, sob auspício da França e que marcou a formação cultural da elite brasileira nos séculos XIX e XX, ainda a ecoar na formação da jovem Maysa.

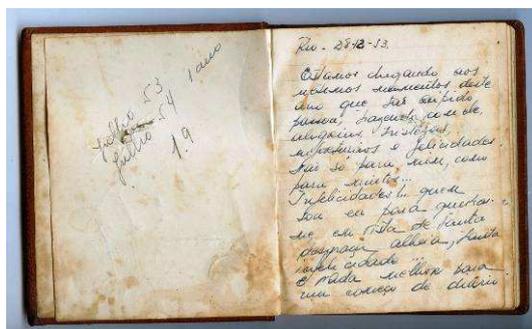
Para citar mais da imagem que construía para si mediante vivências alheias, ainda inspirada na máscara de M.M, embora aqui a personagem acrescente a si ares mais refinados, identificando-se como “Maysa Monjardim”, reveladora é a sua autorrepresentação, desta vez não só por palavras, mas iconográfica, em que a diarista se desenha à lápis na folha de rosto do diário, assinando o nome próprio logo em cima, a revelar a posse dele e a orientar a leitura e escritura das páginas seguintes.



Novamente os traços da figura representada, como se percebe, sinalizam para uma mulher sofisticada, elegante, distinta, bem vestida, e que aqui se faz acompanhar de um dos mais significativos símbolos de status social, principalmente na década de 1950: um carro, a ocupar lugar de destaque na iconografia romântica de massa. Aliás, não me

furtando a comparar, essa imagem remete, entre outras, novamente ao imaginário hollywoodiano presente nos recortes dos casais desenhados beijando-se (reprodução 40) e semelhante à ilustração da capa do caderno identificado como “Caderno de 1953”²²⁰, destinado, como não poderia deixar de ser, a cópias de poemas de amor.

Virando a página de rosto citada, a mesma que, com o tempo, seria marcada e rasgada vítima da pulsão de morte inerente ao autoarquivamento, como já mencionado²²¹, momento em que se quis ir além das palavras e da superfície do papel, o texto que abre o diário – e que foi escrito antes desse impulso – inicia-se pela inscrição do local e da data – Rio, e não São Paulo, onde a diarista morava; e dia 28 de dezembro de 1953, antes da virada do ano, provável razão para a reunião familiar na casa dos avôs –, com anotações em terceira pessoa, em vez da primeira pessoa, como talvez se esperasse, o que, afinal, corrobora a teoria dessa escrita de si quando se afirma que o diário contém o outro em sua própria estrutura e conteúdo. A seguir, a reprodução e transcrição dessa página.



47

[Transcrição da reprodução 47]

Rio – 28-12-53

Estamos chegando aos últimos momentos deste ano que tão rápido passou, trazendo com ele alegrias, tristezas, infortúnios e felicidades Não só para mim, como para muitos...

Infelicidade!.. quem sou eu para questionar-me em vista de tanta desgraça alheia, tanta infelicidade...

E nada melhor para um começo de diário do que um começo de ano, este nos aguardando tantas surpresas agradáveis e desagradáveis etc...

O dia de hoje está já findo, faltando somente 3 dias para o fim do ano.

E este ano de 1954...?

Que se sucederá nele?

??

??

²²⁰ Ver reprodução 2.

²²¹ Ver nota 152 e descrição das reproduções 9a e 9b, às páginas 87 e 88 deste trabalho.

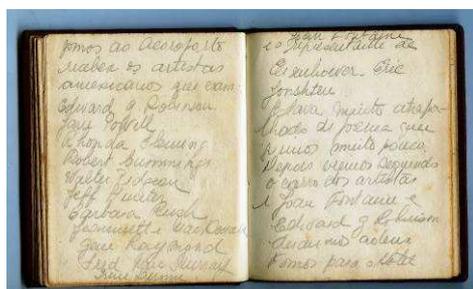
O texto cheio de interrogações deste início de diário – que, observa-se, não coincide com o início do ano anunciado, antecipando-se em três dias – começa por um discurso lugar-comum, como se estivesse a repetir um chavão tantas vezes lido e ouvido, ecoando discursos consolidados, mas que, por outro lado, não deixa de chamar a atenção justamente pelas dúvidas que levanta. As interrogações, nesse caso, são significativas porque confirmariam o paradoxo envolvendo o diário, um objeto e um processo de escrita que, embora registre o presente e às vezes o passado, volta-se mais para o futuro, lançando-se no tempo; e também porque remetem à típica presença feminina nos diários, quando as mulheres do passado preenchem-nos justamente de interrogações e exclamações, em um tempo em que era o único espaço em que podiam se exprimir com mais ênfase. Mas essas interrogações iniciais aqui enfocadas merecem ser destacadas, embora *en passant*, porque será com elas, acompanhadas de exclamações, que o mesmo diário será finalizado, quase 22 anos depois, em uma revisita tardia da diarista²²², a dois meses da morte real da pessoa Maysa, texto que será analisado mais adiante, mas onde, a título de antecipação, ela escreveu o seguinte:

Hoje é novembro de 1976
 Sou viúva, tenho 40 anos
 Casei meu filho há uns dias e sou uma mulher só!
 O que dirá o futuro?
 Gosto de Zé Moraes. Muito!
 Moro no Rio. Rua Almirante
 Gonçalves 54 – cobertura
 Sou cantora. !?! – artista.
 Amanhã, dia 6, canto numa churrascaria!
 Pela 1ª vez na vida.
 Já tenho 20 anos de carreira.

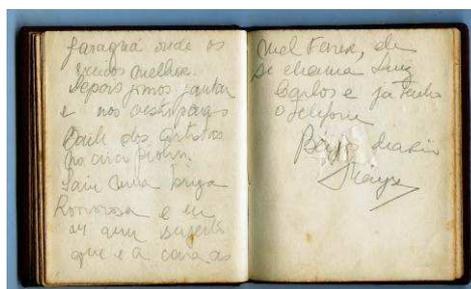
O sujeito Maysa que, irônica e amargamente, resume sua trajetória dessa maneira – colocando-se em dúvida ao mesmo tempo em que estupefata manifesta seu protesto; expondo-se fragilizada e cheia de incertezas, mas com certeza revoltada; quase sem rumo, embora registre seu endereço e a autoridade pelos anos de carreira – com certeza trata-se de um sujeito diferente. Na verdade, ele está muito longe, visivelmente transformado pelas máscaras que incorporou com o tempo, ausente de si, bem distinto

²²² Ver reprodução 9c, à página 87 deste trabalho.

daquele que mal começara a se constituir, experimentando as primeiras vivências alheias, como as máscaras de M.M., por enquanto o foco deste início de conversa. De volta a esse jovem sujeito, portanto, já que a Maysa adulta, aquela que vivia naquele momento sua “morte simbólica”, como a desta última anotação no diário, será tema de capítulos mais a frente, vale a pena conhecer antes um pouco mais dessa Maysa ainda em processo de formação, personagem que não mais recolhe só dos livros a vivência que incorpora para si, como o faria Emma Bovary, mas sobretudo do *mass media*.



48



49

[Transcrição das reproduções 48 e 49]

Fomos ao aeroporto receber os artistas americanos que eram Edward G. Robinson

Jane Powell

Rhonda Fleming

Robert Cummons

Walter Pidgeau

Jeff Hunter

Barbara Rush

Jeannette e MacDonald

Gene Raymond

Irene Dume

Jean Fontaine

E o representante de Eisenhower Eric Jonshten

Estava muito atrapalhado de forma que saímos muito pouco.

Depois viemos seguindo o carro dos artistas e Joan Fontaine e Edward G. Robinson

Dissemos adeus.

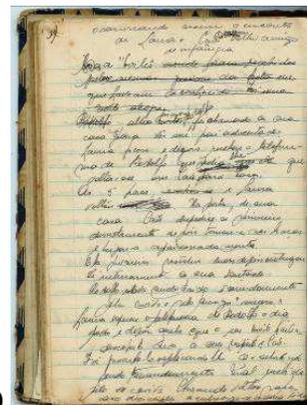
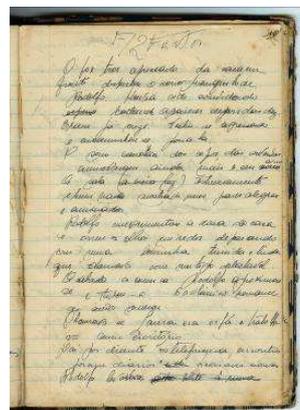
Fomos para o Hotel Jaraguá onde os vimos melhor. Depois fomos jantar e nos vestir para o Baile dos Artistas no circo Piolin. Saiu uma briga horrerosa e eu vi um sujeito que é a cara do Mel Ferrer, ele se chama Luiz Carlos e já tenho o telefone

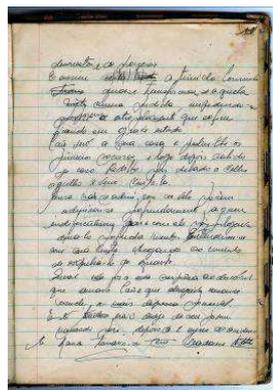
Beijos diário

Maysa

A aventura de receber artistas de Hollywood, que estiveram em São Paulo por ocasião da festa dos 400 anos da cidade, revela o impacto do acontecimento junto à geração da jovem diarista, quem, no clima do “efeito Hollywood”, conforme escreve nas páginas 44 a 47, mesmo sendo ali a jovem “noiva de André”, já não se intimida mais em esconder o interesse pelo “Mel Ferrer” brasileiro – nome que dá a um rapaz, segundo ela, parecido com o ator norte-americano então em evidência, por isso atraente – com quem, aliás, encontra-se no dia seguinte, segundo seu próprio registro. Viver o triângulo amoroso, ou ser a coquete disputada por dois ou mais homens, é, aliás, um tema tão forte no imaginário e na escrita constitutiva da jovem Maysa que ela enveredará por esses enredos e personagens através de narrativas ficcionais que acabará criando, raras em seus escritos, mas que valem a pena ser mencionadas porque pertinentes em revelar a variedade de escrita de que se valeu.

Um desses “contos” é o que foi intitulado de “A festa”, escrito à mão e entremeadado de rasuras, estendendo-se da página 145 à página 148 do “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, com direito a desenhos de casais apaixonados feitos de próprio punho e contornados por um coração ao final.





52



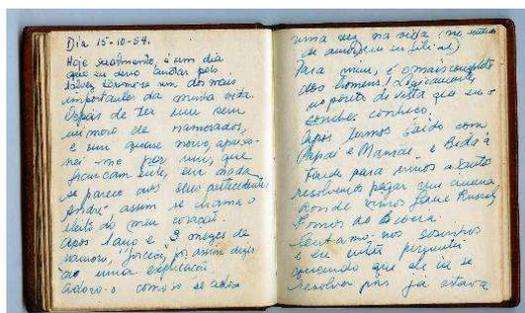
53

Atendo-me mais ao enredo, afirmo que se trata da história de Rodolfo, quem, em uma festa, vislumbra uma “loirinha tímida e linda”, que dançava com um “tipo detestável”, até que ele enfim consegue tirá-la para dançar. Seu nome era Laura, jovem órfã que trabalhava em um escritório. “Daí por diante telefonemas, encontros, foram diários e ficaram noivos”. Em um baile onde foram recebidos pelas mesmas pessoas da festa onde haviam se conhecido, Laura e Rodolfo encontram Caio, um velho amigo de infância de Laura. Rodolfo precisa sair para atender o pai adoentado e não pode voltar para levar Laura para casa. Caio se encarrega disso. Chegando lá, ao se despedirem na porta da casa dela, “Caio tomou-a nos braços e beijou-a apaixonadamente. Ela primeiro resistiu mas depois entregou-se inteiramente à sua vontade”. Laura fica a esperar telefonemas de Rodolfo, que, no entanto, já se havia inteirado do que acontecera entre ela e Caio. Laura vai procurá-lo e é mal recebida, partindo “decidida a entregar-se a uma vida desonesta e a prazeres. E assim a tímida loirinha quase transformou-se aquela noite numa perdida, impedindo-a porém o atropelamento que sofreu ficando em grave estado”. Caio é o primeiro a visitá-la, depois Rodolfo, que decide deixar o orgulho de lado. Mas Laura “entedia-se com sua visita” e expulsa-o do quarto, descobrindo que está apaixonada por Caio. O sentimento é recíproco e após dois meses do acidente, ela se torna “madame”.

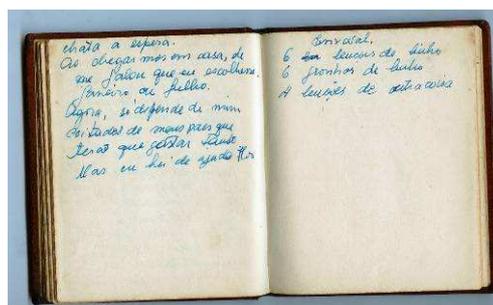
Nessa ficção criada pela jovem Maysa, chama a atenção a decisão radical, transgressora – “tornar-se uma perdida” – que a “tímida loirinha” Laura se coloca como consequência ao seu ímpeto “proibido” de ter se entregado a Caio, “inteiramente à sua vontade”, onde posso ler tanto “à vontade dela”, quanto “à vontade dele”. A salvação

para ela viria então do atropelamento – ou da punição para o “pecado” cometido –, que acabaria por reintegrá-la à condição de se tornar “madame”.

Se a intenção da jovem diarista, conforme escreveu em seu diário de 1954, era a de se “entregar” ao Mel Ferrer brasileiro, isso não é possível adivinhar, mas, segundo o diário, ela o encontra no dia seguinte – talvez sentindo-se a própria personagem de um filme –, anotando em seguida: “Encontrei-me com o Mel Ferrer. Ele é um espetáculo e a cópia vista ao próprio!”, agora sem nenhum código dissimulador e mesmo que uma página em branco depois, embora tenham transcorridos cerca de oito meses de silêncio – terá havido alguma punição como a que sofreu a “jovem loirinha”? – ali mesmo, a diarista anunciaria sua condição de estar prestes a se tornar “madame”:



54



55

[Transcrição das reproduções 54 e 55]

Dia 15-10-54

Hoje realmente é um dia que eu devo anotar pois talvez torne-se um dos mais importantes da minha vida.

Depois de ter um sem número de namorados, e um quase noivo, apaixonei-me por um, que francamente, em nada se parece aos seus antecedentes

André, assim se chama o eleito do meu coração.

Apos 1 ano e 3 meses de namoro, “forcei-o”, por assim dizer à uma explicação.

Adoro-o como só se adora

uma vez na vida (no sentido de amor sem ser filial)

Para mim, é o mais completo dos homens! Logicamente, no ponto de vista que eu o conheço.

Após termos saído com Papai e Mamãe e Bida à tarde para irmos a Santos resolvermos pegar um cinema aonde vimos Jane Russel, fomos ao Escócia.

Sentamo-nos sozinhos e que então perguntei quando que ele ia se resolver pois já estava chata a espera.

Ao chegarmos em casa, ele me falou que eu escolhesse janeiro ou julho. Agora, só depende de mim.

Coitados de meus pais que terão que gastar tanto
Mas eu hei de ajudar-lhes

Enxoval.
6 lençóis de linho
6 fronhas de linho
4 lençóis de outra coisa

Mencionar o “sem número de namorados e um quase noivo” novamente faz ressoar pelas palavras registradas a personagem da coquete disputada pelos homens, máscara da “ingênua sensual” que a jovem Maysa vivencia. Por outro lado, em contraste com ela, está aí também a jovem respeitosa e bem-educada que se refere aos pais empregando o substantivo não abreviado e com letras maiúsculas – “Papai” e “Mamãe”, como também “Vovô” e “Vovó” em outras páginas –, enquanto, entre as duas personagens, vislumbra-se a moça com a libido à flor da pele mas que se sabe inexperiente em comparação a André, o eleito de seu coração, a quem menciona tratando de explicar que não sente por ele um amor “filial”, observação que seria dispensável se não houvesse indícios desse tipo de relação.

A imediata criação de uma lista de enxoval de cama, embora incompleta, a preencher as páginas seguintes, tão logo o pedido de casamento tenha sido confirmado, dá a impressão de se estar a folhear não exatamente um diário, mas uma revista feminina, em que o assunto casamento demanda listas de itens de consumo, reflexos que sofrem do atravessamento da lógica da mercadoria. Um termo desse trecho do diário, a “de outra coisa” para “4 lençóis de outra coisa”, está também aí a apontar as falhas de um refinamento desejado, o de não conhecer outro tecido fino senão o linho, fato que desnuda seu entre-lugar como jovem bem-nascida mas que só agora realmente ascenderá socialmente com o casamento milionário.

Saindo do diário da jovem Maysa, em que, em teoria, o autor do texto deveria ter o mesmo nome próprio e identidade de quem narra e vive parte das ações narradas – embora, paradoxalmente, esses sujeitos estejam sempre cindidos entre o ato de escrever e o ato de se ver escrevendo, condição que a jovem Maysa aproveita muito bem para se reinventar –, agora de volta aos cadernos de colagem, onde não necessariamente autor, narrador e personagem devem coincidir, por outro lado, nesses suportes o movimento

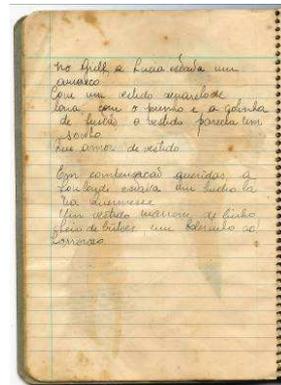
de construção de si pela leitura e releitura não difere. Novas personagens é que surgem, como a “Comentarista de moda” que ganha vida no “Caderno de 1951”.



56



57



58

Na reprodução 56, correspondente à página 1 desse caderno, a nova personagem faz sua apresentação saudando as leitoras com um discurso dirigido, em que mostra intimidade com elas e se expressa repetindo termos, no que chama de “manual”, este iniciado com a moda de verão, época de férias, o que poderia ser indício de que muitos desses cadernos da jovem Maysa tenham sido criados nesse período do ano. Embora a cada página sejam diferentes as imagens ali coladas, o padrão de referência é o da figura feminina em questão, uma ilustração recortada de páginas de classificados. Notam-se que, no texto, as roupas não são comentadas fora de uso e contexto, mas vestidas por personagens que estão presentes na página seguinte ou na anterior, imagens que também foram recortadas e ressignificadas dessa maneira pela jovem Maysa, cujos nomes ressoam por trás da voz da comentarista de moda.

[Transcrição da reprodução 56]

Cara coleguinhas

Aqui estamos para falar sobre modas e sobre modas vamos falar.

Pode-se dizer que ainda estamos no verão, e por isso as primeiras páginas deste manual foram dedicadas exclusivamente ao verão.

E por falar no verão temos vestidinhos muito interessantes para serem usados nesta simpática estação do ano.

E para iniciar falaremos sobre o modelo de Glorinha na festa de Nina.

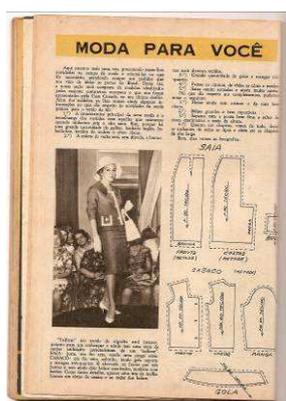
n.º 1

Na página 10 do caderno, correspondendo à reprodução 58, referindo-se à anterior, é possível ler:

[*Transcrição da reprodução 58*]

No Grill a Lucia estava um amoreco. Com um vestido amarelo de lona, com o punho e a golinha de fustão, o vestido parecia um sonho. Que amor de vestido. Em compensação, queridas a Louloude estava um bucho lá na Quermesse Um vestido marrom de linho cheio de botões, um bozerinho, ac! horroroso.

A personagem “Comentarista de moda”, vivenciada assim pela jovem Maysa por meio de seu próprio texto, aí escreve exatamente nos moldes das colunas de época, para ser lida, como se realmente escrevesse uma coluna de revista, tratando as leitoras por “queridas”, mostrando cumplicidade e aproximação, usando gírias da época e chamando as “modelos” por seus apelidos, revelando a intimidade feminina típica de quem entende bem do valor que é atribuído aos cuidados com o corpo, com a moda e àquelas que efetivamente os seguem. Vale a pena conhecer uma coluna semelhante da época, a de “Grácia”, intitulada “Moda para Você”, publicada na *Revista Sétimo Céu*, na segunda quinzena de novembro de 1959.



59



60

[*Transcrição de trecho inicial da reprodução 59*]

Aqui estamos mais uma vez, procurando trazer-lhes novidades no campo da moda e orientá-las no que for necessário, atendendo sempre aos pedidos que vêm de todas as partes do Brasil. Desta vez, a nossa seção será composta de modelos idealizados pelos maiores costureiros europeus e que nos foram apresentados pela Casa Canadá, no seu último desfile. Além dos modelos, eu lhes trouxe ainda algumas informações no que diz respeito às novidades da moda prática para o verão de 60.[...]

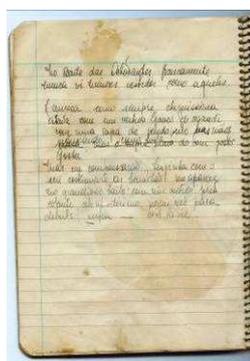
[Transcrição de trecho inicial da reprodução 60]

Geórgia nos apresenta este lindo vestido em algodão grosso branco, próprio para uma tarde de elegante verão. SAIA: justa, em fio reto, transpassada na frente e abotoada por seis botões também brancos. Comprimento: logo abaixo dos joelhos. BLUSA: tem gola grande fora do pescoço, mangas três-quartos com punhos, e é franzidinha na cintura. Completando este modelo, vemos dois bolsos verticais na blusa e um lindo cinto terminado em laço chato. [...]

A comentarista expressa-se por meio de um estilo opinativo e demonstrativo, que a todo momento remete a figuras e figurinos, mas não apenas “separando os significados dos significantes”, conforme a contemporânea mitologia do vestuário²²³, já que, como visto, também coloca o vestuário em uso, incorporado por personagens em diferentes contextos. Para criar esse manual de moda, pertinente dentro do imaginário a que se ligava, sua jovem autora lança mão do sempre conhecido recorta-e-cola, revelando, em sua estrutura final, noções de sequenciamento de assuntos e encadeamento gráfico entre texto e figuras nas páginas, algo familiar a uma leitora de revistas – estrutura essa que também foi utilizada em algumas páginas de seu diário.



61



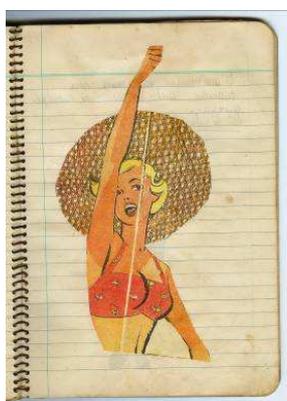
62

²²³ “A principal dificuldade, na decifração analítica do vestuário ‘corrente’ é precisamente sua natureza sintática: o significado é sempre dado através dos significantes ‘em ato’, a significação é um todo indissolúvel que tende a desvanecer-se assim que divisada. Ora, existe felizmente um vestuário artificial no qual os significados são *a priori* separados dos significantes: é o vestuário de moda, proposto, em forma gráfica ou descritiva, nas revistas e nos figurinos. Nele, o significado é dado explicitamente, antes mesmo do significante, ele *tem nome* (um vestido de outono, um *tailleur* para a tarde etc.); é como se tivéssemos de ler um texto muito complexo, constituído por normas sutis, mas cuja chave tivéssemos por sorte: a moda escrita ou gráfica felizmente conduz o semiólogo a um estado lexical dos signos indumentários. Sem dúvida se trata de uma língua elaborada, de uma logotécnica, cujos significados são em grande parte irreais, oníricos. Não importa, pois o que procuramos aqui é em primeiro lugar um campo suficientemente grosseiro, suficientemente *falso*. [...] a moda impressa, semiologicamente falando, funciona como uma verdadeira mitologia do vestuário: até mesmo porque o significado indumentário nela é objetivado, concretizado, é que a moda é mítica”. Cf. BARTHES, Roland. “Linguagem e vestuário”. *Inéditos*. V.3 Imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 298-299.

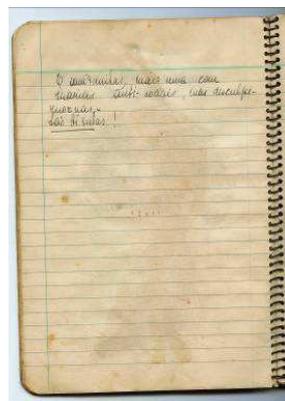
[Transcrição da reprodução 62]

No baile das Debutantes francamente nunca via maiores vestidos como aqueles. Laureca como sempre chiquíssima estava com um vestido branco de organdi com uma capa de veludo preto nas mãos repuxando como luva [ilegível] Gostei. Mas em compensação Luizinha com o seu costumeiro ar bonachão me aparece no grandioso baile com um vestido preto colante, alinhadérri-mo, porém não para debuts, enfin – c'est la vie.

Nas reproduções 59 e 60 e na respectiva transcrição acima, correspondente à página 38 do “Caderno de 1951”, notam-se ao mesmo tempo a flexibilidade da “comentarista” em relação aos temas da moda, mas também todo um código comportamental e de costumes que ela reproduz e adota para si. Algo que se repete na página 44, referindo-se à figura da página anterior, conforme as reproduções abaixo, na qual há uma moça de biquíni com um largo chapéu em gesto talvez expansivo demais para o padrão feminino do “bom-tom” de então, situação que é imediatamente criticada, desta vez não em francês, algo que dá à “comentarista” um certo ar de disciplinadora.



63



64

[Transcrição da reprodução 64]

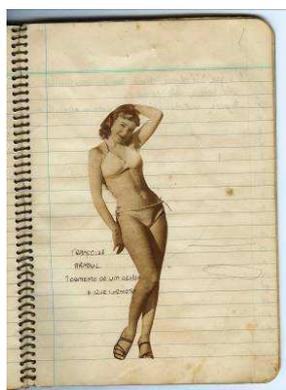
O, amiguinhas, mais uma com manias anti-sociais mas desculpe [ilegível] São birutas!

Os comentários dessa personagem apresentam sempre uma mesma estrutura, emitidos a partir de figuras específicas, nunca ao contrário, as quais são recortadas e coladas para serem inseridas em um contexto fictício, ganhando nome, circunstância e local, para assim servirem de exemplo ilustrativo de quem acertou e de quem errou na roupa – e no comportamento. De quem pode e não pode ser aceito, afinal. A opinião

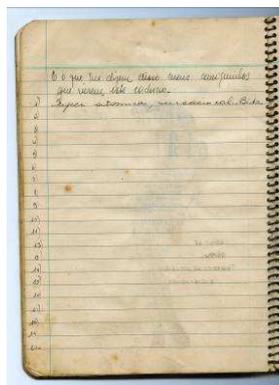
daquela que comenta é reveladora, portanto, de valores sociais, como já observado, sendo que a opção de a jovem Maysa de vestir essa máscara revela sua aceitação da significação dada ao corpo e à roupa como atributo pessoal, algo cada vez mais presente em seus escritos – e que reproduz, de certo modo, uma tradição presente na literatura.

A roupa seria de algum modo análoga ao fenômeno que revela nossos sentimentos quando enrubescemos por pudor; nosso rosto enrubescer, e nós escondemos nosso constrangimento no exato momento em que o exibimos. O vestuário concerne a toda a pessoa humana, a todo o corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim, como às relações do corpo com a sociedade; isso explica por que os grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo.²²⁴

Do mesmo “Caderno de 1951”, destaco ainda as seguintes páginas:



65



66

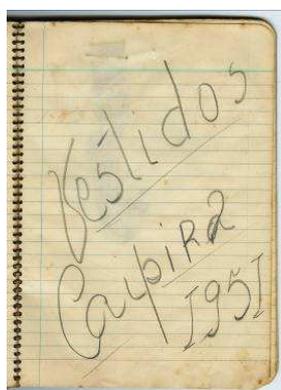
A reprodução 63 se refere à página 45, registrada, portanto, imediatamente depois do comentário sobre as “amiguinhas com manias anti-sociais”. Desta vez, sem condenação – pelo contrário, e talvez porque fosse um dos assuntos mais em voga –, a amiguinha de biquíni não está representada por uma ilustração, mas pela foto da atriz francesa Françoise Arnoul, o “tormento de um desejo. E que tormento”, segundo escreve a comentarista em referência à foto em que, pela pose, atriz e personagem se confundem. Vale lembrar que Françoise Arnoul protagonizou no cinema, em 1949, no filme *L'Épave* (no Brasil, *Tormentos do desejo*), a primeira exposição de seios nus, causando grande escândalo, despertando a libido e inscrevendo-se assim no imaginário

²²⁴ Cf. BARTHES, Roland. “A moda e as ciências humanas”. Op. cit. V 3. p. 361-362.

sensual de toda uma geração. Daí, talvez, a receptividade da comentarista, que neste caso se deixa contaminar por M.M., já que se tratava de um ícone das coquetes, outra faceta que a jovem Maysa quis para si.

Já na página 46, reproduzida à direita, a autora escreve: “E o que me dizem disso meus amiguinhos que virem este caderno”, deixando 20 linhas para comentários e assinaturas dos visitantes, em que apenas a primeira delas é preenchida e assinada por Bida, apelido de Alcebíades Monjardim, irmão de Maysa, também conhecido por Cibidinho, seis anos mais novo, provavelmente sua plateia mais imediata. Conforme observado, o referido caderno de colagens, que começa com uma apresentação dirigida às mulheres, foi todo construído para o olhar do outro, que, inclusive, é chamado a participar e interagir com ele, bem diferente da época em que as mulheres recorriam à escrita íntima justamente por temer o enfrentamento com o público. Trata-se, portanto, de uma escrita aberta à visitação, um tipo de palco para um espetáculo menor. Mas um espetáculo.

As páginas seguintes, 49 e 51, visíveis nas reproduções 65 e 66 abaixo, selecionei-as porque destoam do restante do caderno e de maneira bastante peculiar:



67



68

Aí, como se nota, a comentarista resolve abrir uma divisão para o que poderia ser a “moda de inverno”, sendo que a primeira e única seção incluída nessa parte intitula-se “Vestidos caipiras 1951”, próprios, portanto, para os meses de junho e julho. Mas o que chama a atenção é o fato de não existirem colados aí os anunciados vestidos, talvez porque não havia figuras a serem recortadas das revistas de referência, todas a reproduzir modelos importados de refinamento. O vazio em relação a essa moda que talvez não fosse “importada” e mais genuinamente “brasileira”, é preenchido pelo recorte do próprio tecido da roupa caipira, um pedaço de chita colorida. Uma inclusão

tridimensional, palpável, portanto. E que estava mais próxima do popular brasileiro do que do popular massificado. E desse maneira levada para fora da dimensão das palavras, dando indícios do registro da vida colada ao papel. Depois disso, nas páginas que se seguem, vem o silêncio.

* * *

O silêncio é, aliás, uma marca da escrita de Maysa. Ou, talvez mais do que o silêncio, a descontinuidade. Porque assim como aconteceu com a seção de moda caipira desse caderno, a comentarista de moda também se calaria, desaparecendo sem mais voltar. Não ao menos explicitamente, talvez apenas como máscara incorporada, sendo que o mesmo aconteceria com a rara contista. A ruptura parece ter sido a única regra, para em seguida ser hora de experienciar outra vivência. Trocar de máscaras, afinal, nunca fora um problema, mas até um exercício prazeroso de construção de si. Porque muitas mais máscaras ainda existiram e existiriam. A personagem M.M., por exemplo, voltaria com carga toda tão logo partia a comentarista de moda.

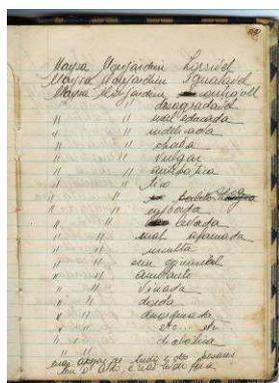
Mas antes de continuar, vale apontar uma particularidade desse caderno, que é o lápis mordiscado preso em sua espiral (sinalizado abaixo), assim preservado por anos e registrado pela digitalização tal qual o encontrei, tal qual a jovem arquivista Maysa possivelmente o deixou. O lápis ficou à espera, como um sinal de que a escrita prosseguiria. Não era o silêncio, portanto. Apenas o intervalo.



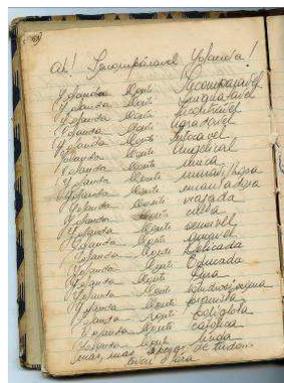
Na imagem acima, embaixo da figura da jovem loira de olhos azuis, que com o tempo ganhou uma sintomática mancha de caneta tinteiro no rosto, está lá, quase que imperceptível, escrito a lápis, o nome “Maysa”. Escrever repetidamente o nome próprio ou a própria assinatura, assim como criar variadas autorrepresentações, não só por meio

de colagens, mas desenhando-se com traços similares e idealizados, é um hábito constitutivo do sujeito Maysa, e que se repetirá ao longo dos anos, merecendo ser visualizado, porque, como os textos, também os desenhos serão outros com o tempo.

Primeiro, porém, o nome próprio, que na escrita da jovem Maysa tampouco deixou de ser máscara. Dos textos dela, destaco o seguinte jogo extraído do “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, onde se encontra, entre variados registros de escrita, também o conto mencionado do triângulo amoroso entre os personagens Laura (a “loirinha” que foi salva da perdição pelo castigo), Rodolfo e Caio:



70



71

[Transcrição da reprodução 70]

Maysa Monjardim horrível

Maysa Monjardim igualável

Maysa Monjardim [ilegível]

“	“	desagradável
“	“	mal educada
“	“	indelicada
“	“	chata
“	“	vulgar
“	“	antipática
“	“	tico
“	“	palito magra seca
“	“	enjoada
“	“	[rasura] levada
“	“	mal afamada
“	“	inculta
“	“	sem ginásial [sic]
“	“	amolante
“	“	viciada
“	“	doida
“	“	desordenada
“	“	etc...etc...
“	“	diabólica

Mas apesar de tudo e dos pesares
tem o Aldo, e não levou fora.

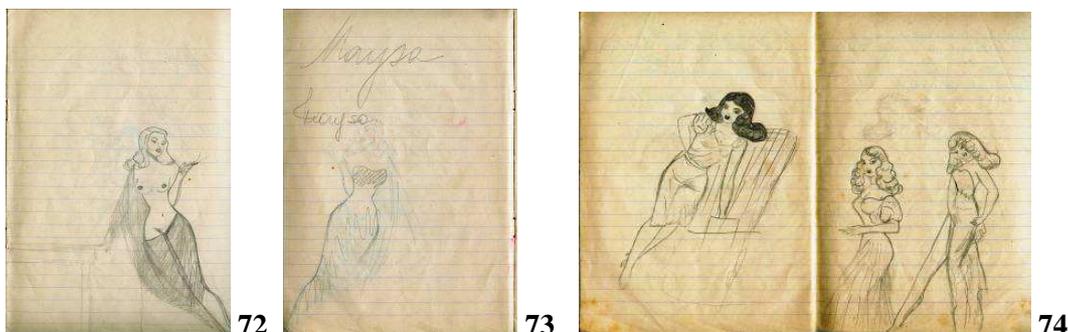
[*Transcrição da reprodução 71*]

Ah! Incomparável Yolanda!
 Yolanda Conti incomparável
 Yolanda Conti inigualável
 Yolanda Conti incontrável [sic]
 Yolanda Conti agradável
 Yolanda Conti intocável
 Yolanda Conti angelical
 Yolanda Conti única
 Yolanda Conti maravilhosa
 Yolanda Conti encantadora
 Yolanda Conti viajada
 Yolanda Conti culta
 Yolanda Conti sensível
 Yolanda Conti amável
 Yolanda Conti educada
 Yolanda Conti delicada
 Yolanda Conti pura
 Yolanda Conti estudiosíssima
 Yolanda Conti pianista
 Yolanda Conti poliglota
 Yolanda Conti católica
 Yolanda Conti linda
 Mas, mas apesar de tudo...
 levou o fora

Os adjetivos com que a jovem Maysa se atribui e se autoqualifica de alguma maneira fazem ecoar o que ela poderia ouvir por aí mas também assumiam para si – estes, vale observar, curiosamente manifestados na forma de uma paródia ao “castigo” que era comumente imposto pela educação tradicional, em que se obrigava alunos e filhos a escrever repetidamente o que precisavam aprender ou corrigir. Quando comparados com os adjetivos atribuídos à colega Yolanda Conti (não identificada), tão cheia de virtudes – “angelical”, “pura”, “estudiosíssima”, “pianista”, “católica” –, mas que, segundo ela, preterida na disputa amorosa, é possível vislumbrar a máscara transgressora da jovem Maysa, que, ironizando o que era tido como “bom comportamento”, não deixa porém de apontar que a transgressão só existe em relação ao que se transgride²²⁵. E assim, ela assume predileção por essa personagem com a qual irá se expressar em breve.

²²⁵ Recorro para essa ideia a Michel Foucault, que, em seu “Prefácio à transgressão”, chama a atenção para os limites: “A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente, não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário), ela toma, no âmago do limite, a medida desmesurada da distância que nela se abre e desenha o traço

Quanto às autorrepresentações gráficas, algumas transgressoras justamente no quesito sensualidade (afinal, Maysa Monjardim é “mal afamada”, “vulgar”, “viciada”, “doida”, “diabólica”), cito as seguintes:



Os desenhos das reproduções 72 a 74, do “Caderno de músicas norte-americanas”, estão aí a lembrar os gestos, a postura, as roupas ou falta delas, referência explícita ao universo do cinema e das estrelas de Hollywood que se repercutiam em série sobre revistas, fotonovelas, letras de músicas, noticiários, assuntos diários, e, conseqüentemente, sobre os valores a serem agarrados, copiados ou rejeitados. Pelo que se percebe, a jovem Maysa os agarra e os incorpora, agora sob a pele de uma M.M., digamos, mais provocativa, “diabólica”, aquela que já incorporou “o tormento do desejo” insinuado pela atriz francesa Françoise Arnoul.

Vale destacar, porém, que nas reproduções 72 e 73, obtidas respectivamente das páginas 17 e 18, há um efeito curioso de materialidade que se perde com a digitalização, que é a utilização da translucidez do papel para a criação de duas figuras, uma vez que o desenho da página anterior – a da mulher quase nua, sensual, dissimuladamente provocativa – empresta seu rosto e corpo, para o desenho do verso, onde não há cabeça nem rosto e só se veem as formas de um vestido tomara-que-caia, onde, por outro lado,

fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez à existência. Mas pode-se dizer que essa afirmação nada tem de positivo: nenhum conteúdo pode prendê-la, já que, por definição, nenhum limite pode retê-la. Talvez ela não passe da afirmação da divisão. Será também necessário aliviar essa palavra de tudo o que pode lembrar o gesto do corte, ou o estabelecimento de uma separação ou a medida de um afastamento, e lhe deixar apenas o que nela pode designar o ser da diferença”. Cf. FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. 2001. Op. cit. p. 33.

lê-se o nome “Maysa” registrado duas vezes. E é assim que identifico nesse movimento, de um lado, a figura sem cabeça e sem rosto que se mostra apta a assumir as mais variadas máscaras; e, de outro, o papel mais uma vez questionado em seus limites físicos, como se esse teatro da escrita cada vez mais quisesse ser levado para além dele.



75



76



77



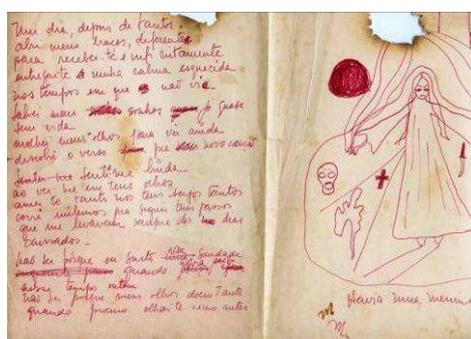
78

A comparação entre as reproduções 75 e 76 e as reproduções 77 e 78 acima, de certa maneira, sinaliza para esse teatro levado para fora do papel, como se fosse o delineamento de uma autoficção, ainda tímida, é verdade, mas entendida como uma interpenetração entre literário e extraliterário²²⁶, movimento que já dá seus primeiros passos na jovem Maysa, a partir da intertextualidade entre essa autorrepresentação da escrita de si (75 e 77) e as poses das fotos (76 e 78), ou seja, do sujeito que assim se fabrica diante da câmera e se lança à eternidade, ausente e projetado, lembrando que já não é, nem está mais; nem será nem estará – embora, paradoxalmente, esteja aí.

Ainda sobre os desenhos do arquivo de Maysa, não será apenas de traços miméticos e referenciais que se fará essa autorrepresentação, uma vez que ali estão

²²⁶ Ver notas 193 e 194.

arquivados muitos outros, inclusive reproduções de fotos de quadros produzidos pela Maysa adulta, a serem analisados mais a frente, e para a qual concorrem outras condições – a de ser autora, artista e personalidade pública à época, embora experimentando a própria “morte simbólica”, por exemplo –, momento esse em que, mais do que a construção de si, será a vez da desconstrução. Mais do que a presença, a ausência. Por enquanto, porém, interessa mencionar um desses textos em que se articulam tanto a imagem por palavras quanto a imagem por traços, ainda a delinear uma personagem recorrente na autoficção de Maysa, principalmente nas letras dos sambas-canções que cantou nos palcos e com os quais se envolveu.



79

[Transcrição da reprodução 79]

Um dia, depois de tantos
 abri meus braços, diferente
 para receber-te infinitamente
 entregar-te minha calma esquecida
 nos tempos e quem não via
 Saber meus [rasura] sonhos [rasura] já quase
 sem vida
 Molhei meus olhos para ver ainda
 descobri o verso [rasura] pra [rasura] nova canção
~~Sentei-me~~ Senti-me linda
 ao ver me em teus olhos
 amei te tanto nos teus beijos tantos
 corri milênios pra seguir teus passos
 que me levaram sempre dos dias
 cursados
 Não sei porque eu sinto ~~uma~~ essa saudade
~~enquanto penso~~ quando ~~penso~~ agora penso
 nesse tempo ontem
 não sei porque meus olhos doem tanto
 quando procuro olhar-te como antes

Na reprodução 79 e respectiva transcrição acima, de um dos papéis avulsos produzidos pela Maysa adulta, nesse suporte de papel queimado pelo impulso da autodestruição, o que acabou intensificando o macabro do desenho, a figura feita de traços – a menina fantasmagórica de braços abertos, acompanhada de faca, caveira, cruz, forte rasura, a inscrição “havia uma menina” e dois “ms”, podendo remeter a “Maysa” e a “morte” –, não está por caso ao lado dos versos que classifico aqui de poemas-performances, estes a reproduzirem o que seriam tentativas de compor letras de sambas-canções, em estilo próximo dos sucessos consolidados pelo repertório da cantora Maysa, quase sempre falando de um “eu” ingênuo, inexperiente, melancólico, eternamente marcado pela desilusão de um amor passado.

“GENEALOGIA ESPIRITUAL”²²⁷

Ver, ouvir, assistir, ler. Copiar. Inscrever-se no que traduz tanto para si quanto para o outro. Autoarquivar-se. Olhar-se no espelho. Introjetar tudo por meio da escrita, e a seu modo recriar o que viu, ouviu, assistiu e leu, apropriando-se, unificando e subjetivando o já-dito fragmentário e selecionado, para assim libertar-se dele, constituindo-se. Esse é o movimento de leitura do mundo e formação da jovem Maysa, de acordo com o que foi dito até agora, a indicar fortes indícios de apropriação de vivências externas, mesmo que atemporais, interiorizadas umas mais do que outras, mas todas arquivadas em sua própria intimidade. Trata-se de um processo que contém, porém, um componente até agora mencionado apenas *en passant*, mas que se revelará de grande importância para a constituição desse sujeito que faz uso de tantas máscaras. Refiro-me às letras de músicas que começam a ser selecionadas e copiadas por Maysa ainda na adolescência, as quais, como de costume, são inscritas em cadernos especiais, nessa promessa mínima de unidade²²⁸, e ao lado delas coladas figuras que remetem a imagens de suas personagens favoritas.

²²⁷ Termo utilizado por Michel Foucault. Cf. FOUCAULT, Michel. 2004. Op. cit. pp.152-153. Ver nota 258.

²²⁸ Essa expressão, tomo-a emprestada de Philippe Lejeune. Ver nota 165.

No “Caderno de músicas norte-americanas”, por exemplo, a seleção ali contida é pequena, de apenas três folhas, e todas de recortes colados nas páginas ímpares, sem utilização das pares, diferentemente de outros cadernos onde as letras de canções serão todas copiadas à mão, como o “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, método com o qual a arquivista mais fortemente se deixa inscrever – ou imprimir-se – mediante erros que comete, intervenções que acrescenta, a impressão de se guiar pela memória oral e pela gestualidade de sua escrita.

Das letras de músicas norte-americanas recortadas e coladas nesse caderno específico, conforme se vê nas reproduções 80, 81 e 82 a seguir, em que apenas os títulos foram copiados à mão e onde não há indicação de autoria, a não ser aquelas poucas que contém o nome dos autores no próprio recorte, fazem parte: “Sonata”²²⁹, “Sheik of Araby”²³⁰, “I’ll be seeing you”²³¹, “Blue moon” (do film *Words and Music*)²³², “Mona Lisa” (de Jay Livingston e Ray Evans), “Dream”²³³, “Stormy wearther”²³⁴, “Kiss me again” (De Victor, Hebert e H. Blosson, gravado por Frank Sinatra), “It’s magic”²³⁵, “Tonight I shall sleep”²³⁶, “What is this thing calle love” (de Cole Porter), “When day is done”²³⁷, “I’ll buy that dream”²³⁸ e “[My] Pet Brunette”²³⁹. Ao lado de algumas delas, nota-se, um “x” manuscrito, o que, no futuro, seriam indicações de canções gravadas.

²²⁹ Música de 1946, de autoria de Alstone, Ervin Drake, Jimmy Shirl e Paul Weirick. Disponível <www.sjlibrary.org/research/special/music_coll/index.htm?t=3&l=0&g=S>. Acessado em 10 de fevereiro de 2010. Todas as demais músicas citadas a seguir foram pesquisadas no mesmo site.

²³⁰ Música de 1921, de autoria de Ted Snyder e Arthur Lange. Cf. Ibidem.

²³¹ Música de 1938, de autoria de Sammy Fain e Irving Kahal, sucesso no musical *Right This Way*, da Broadway. Cf. Ibidem.

²³² Música de 1934, de autoria de Richard Rodgers, Lorenz Hart e Frank Skinner. Cf. Ibidem.

²³³ Música de 1944, de Johnny Mercer, interpretada por vários artistas, entre eles, Frank Sinatra. Cf. Ibidem.

²³⁴ Música de 1933, de autoria de Harold Arlen, Ted Koehler e Jack Mason. Cf. Ibidem.

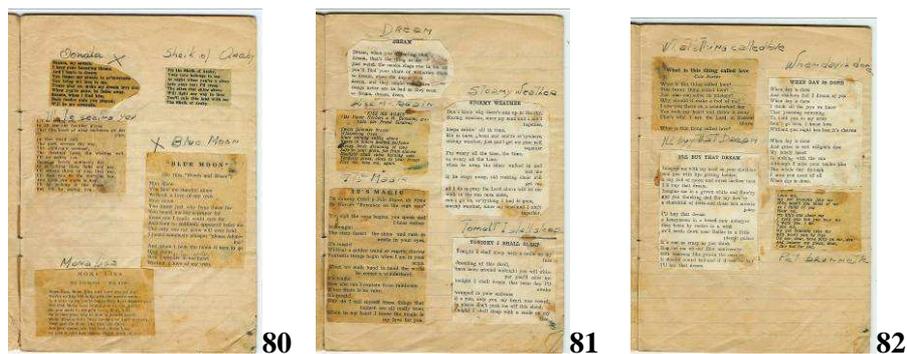
²³⁵ Música de 1948, de autoria de Sammy Cahn, Jule Styne e Johnny Warrington. Foi cantada por Doris Day em seu filme de estreia, *Romance em alto mar*. Cf. Ibidem.

²³⁶ Música de autoria de Mercer Ellington, Irving Gordon e Duke Ellington. Cf. Ibidem

²³⁷ Música de 1926, de autoria de Robert Katscher e Walter Paul. Cf. Ibidem.

²³⁸ Música de 1945, de autoria de Allie Wrubel, Herb Magidson e Van Alexander. Cf. Ibidem

²³⁹ Música de 1935, com versão da letra em inglês de autoria de Valerie Harper. Título original era “Negra consentida”, de 1929, de autoria de Joaquin Pardave, Graham Prince. Cf. Ibidem.



Embora ciente de que canções não se resumem a apenas letras, mas se constituem de um todo que inclui musicalidade, com seus tons, ritmos, harmonias, arranjos, impoções de voz e gestualidade da interpretação, terei, no entanto, de me concentrar na palavra escrita, porque essa é a natureza do conteúdo do baú. Sendo assim, vale observar que as letras em questão falam do amor e de suas relações e consequências, a alimentar o imaginário e as máscaras colocadas em uso pela jovem Maysa. “Blue moon”, por exemplo, para citar uma delas, cantada por Mel Thorne, foi tema do filme musical americano *Words and music*, que, em português, recebeu o título *Minha vida é uma canção*, estrelado por Mickey Rooney e Judy Garland, inspirado na vida de Richard Rodgers e Lorenz Hart²⁴⁰, em que vários atores – observação pertinente aqui – interpretam a si mesmos nas telas.

Ainda para mencionar as músicas que enchiam os ouvidos, os cadernos e a imaginação e fantasia da jovem Maysa, vale dar ênfase ao “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, de onde constam as letras de “Midnight masquerade”²⁴¹ e “Frenesi”²⁴², já citadas, já que este caderno foi criado justamente para ser um depositário das referências musicais da jovem arquivista. É por essa razão que logo em

²⁴⁰ Richard Rodgers (1902-1979) e Lorenz Hart (1895-1943) formaram uma dupla de famosos compositores da Broadway, substituída, depois da morte de Hart, por Oscar Hammerstein (1895-1960). Sobre Rodgers e Hart escreveu-se recentemente o seguinte: “O musical mais popular do período na Broadway foi *A Connecticut Yankee*, também de 1927. Seus compositores, Richard Rodgers e Lorenz Hart, começaram a trabalhar juntos em 1919, mas demoraram a alcançar o sucesso. Rodgers cogitou abandonar a profissão após sucessivas rejeições. Em 1925, a irresistível *Manhattan*, escrita para um show beneficente, finalmente impulsionou a dupla, cujo currículo é extraordinário. Além de criarem maravilhas como *With a song in my heart*, *Blue moon*, *My romance*, *My funny valentine* e *The lady is a tramp*, foram incansáveis inovadores: *Love me tonight* (1932), feito em Hollywood, revelou toda a potencialidade da canção (neste caso, a deliciosa *Isn't it romantic?*) no contexto fílmico, enquanto *On your toes* (1936) e *Pal Joey* (1940), respectivamente, apresentaram na Broadway raridades como um número de balé e um protagonista amoral. Apesar do brilhantismo de suas letras, Hart era uma pessoa complicada, de baixa autoestima, alcoólatra e indisciplinado. Mesmo antes de sua morte prematura, em 1943, aos 48 anos, já havia sido substituído por Oscar Hammerstein”. SCRIVANO, Fábio. “Reis da Broadway”. In: *Revista da Cultura*. edição 16. novembro 2008.

²⁴¹ Ver nota 199.

²⁴² Ver nota 202.

sua página de rosto há a palavra em inglês “Back Ground”, classificando-o, em tons vermelho e azul de um recorte de outro contexto, como se vê na reprodução 83 abaixo.



83

O termo “background” quer dizer pano de fundo, também bagagem cultural, educacional, emocional; indica os antecedentes formadores de uma pessoa. Em resumo, no caso de Maysa, são o conjunto de suas vivências alheias, que aqui admito não terem sido necessariamente vividas na pele, mas incorporadas e recriadas pelas leituras e releituras da jovem Maysa, assim como pelas performances que passa a construir na elaboração de sua autoficção. Desse autointitulado “background”, fazem parte uma série de letras de canções copiadas em espanhol, inglês, português e francês, muitas delas com visíveis erros gramaticais e ortográficos – que são, afinal, as marcas e inscrições neles do bovarismo da jovem copista Maysa²⁴³ –, sempre com os títulos enfeitados com arabescos desenhados, sem menção às autorias e acompanhadas de figuras femininas ou de casais ali colados. Entre essas canções, muitas delas grandes sucessos dos anos 1950,

²⁴³ Embora o contexto seja outro, acho pertinente, como indicação de substrato de minha leitura e afirmações, considerar o que escreve Sylvia Molloy sobre Sarmiento e a canibalização de textos escritos por outros, o que ela chama de gesto inaugural e imposição de uma imagem de si: “Ler o outro não é apenas apropriar-se das palavras dos outros, é existir através dos outros, ser esse outro. Pode-se dizer que a maioria das crianças e dos adolescentes recorrem a este tipo de fantasia projetiva, e que o processo não deve ser considerado uma particularidade só de Sarmiento, da literatura argentina, ou da América hispânica. Certamente, a primeira manifestação desta transposição é dada por Sarmiento de maneira bem humorada com, precisamente, uma reação infantil: ‘Eu memorizei a história da Grécia e, logo em seguida, a de Roma, sentindo-me ser, sucessivamente, Leônidas e Brutus, Aristides e Camillus, Harmodius e Epaminondas, enquanto ao mesmo tempo vendia erva mate e açúcar’. A biblioteca estrangeira proporcionava ao jovem Sarmiento, em sua província de San Juan, o que os filmes proporcionavam aos personagens de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, um século depois: um suplemento ontológico da terra da fantasia. No entanto, o que realmente constitui uma diferença é que Sarmiento (que não está sozinho neste *bovarysme* intelectual) continua este processo de tradução vital e de identificação para além de sua infância. Um homem velho, escreve em 1875: ‘Só nos sentimos alguém por comparação, apenas desta maneira se pode viver neste estreito mundo, neste país de segunda mão, neste corpo decrepito’”. Cf. MOLLOY, Sylvia. Op. cit. pp. 56-57.

algumas, inclusive, com versão em português, estão: “Siboney”²⁴⁴, “I’m looking over a four leaf clover”²⁴⁵ (“Trevo de quatro folhas”, gravada em 1949, em português, por Nilo Sérgio²⁴⁶), “Douce France”²⁴⁷, “La mer”²⁴⁸, “Nature boy”²⁴⁹, “Tu felicidad”²⁵⁰, “Night and day”²⁵¹, “The man I love”²⁵², “No, no y no”²⁵³, e, entre as poucas brasileiras, “Mangaratiba”²⁵⁴, “Um cantinho e você”²⁵⁵ e “Chiquita bacana”²⁵⁶.

²⁴⁴ Música de 1929, de autoria de Ernesto Lecuona e Dolly Morse. Letra será apresentada mais adiante. Disponível <www.library.unh.edu/special/index.php/suloway/series-iv-ns#S>. Acessado em 10 de fevereiro de 2010.

²⁴⁵ Música de 1927, de autoria de Harry Woods e Mort Dixon. Cf. Ibidem. Sua letra é a seguinte: “I’m looking over a four-leaf clover/ I’m looking over a four-leaf clover/ That I overlooked before./ One leaf is sunshine, the second is rain./Third is the roses that grow in the lane./No need explaining, the one remaining/Is somebody I adore./I’m looking over a four-leaf clover/That I overlooked before”. Cf. Ibidem.

²⁴⁶ Disponível <www9.prefeitura.sp.gov.br/forms/discoteca/index.php?s=Nilo+S%E9rgio#>. Acessado em 12 de fevereiro de 2010.

²⁴⁷ Música de autoria de Charles Trenet. Sua letra é a seguinte: “Il revient à ma mémoire/Des souvenirs familiers/Je revois ma blouse noire/Lorsque j’étais écolier/Sur le chemin de l’école/Je chantais à pleine voix/Des romances sans paroles/Vieilles chansons d’autrefois/{Refrain: Douce France/Cher pays de mon enfance/Bercée de tendre insouciance/Je t’ai gardée dans mon cœur!/Mon village au clocher aux maisons sages/Où les enfants de mon âge/Ont partagé mon bonheur/Oui je t’aime/Et je te donne ce poème/Oui je t’aime/Dans la joie ou la douleur/Douce France/Cher pays de mon enfance/Bercée de tendre insouciance/Je t’ai gardée dans mon cœur/J’ai connu des paysages/Et des soleils merveilleux/Au cours de lointains voyages/Tout là-bas sous d’autres cieux/Mais combien je leur préfère/Mon ciel bleu mon horizon/Ma grande route et ma rivière/Ma prairie et ma maison”.

²⁴⁸ Música de autoria Claude Debussy e Charles Trenet. Sua letra é a seguinte: “La mer/Qu’on voit danser le long des golfes clairs/A des reflets d’argent/La mer/Des reflets changeants/Sous la pluie/La mer/Au ciel d’été confond/Ses blancs moutons/Avec les anges si purs/La mer bergère d’azur/Infinie//Voyez/Près des étangs/Ces grands roseaux mouillés/Voyez/Ces oiseaux blancs/Et ces maisons rouillées/La mer/Les a bercés/Le long des golfes clairs/Et d’une chanson d’amour/La mer/A bercé mon coeur pour la vie”.

²⁴⁹ Música de 1948, de autoria de Eden Ahbez. Disponível <library.unh.edu/special/index.php/suloway/series-iv-ns>. Acessado em 10 de fevereiro de 2010. Sua letra é a seguinte: “There was a boy/A very strange enchanted boy/They say he wandered very far,/very far/Over land and sea/A little shy/And sad of eye/But very wise/Was he//And then one day/A magic day he passed my way/And while we spoke of many things, fools and kings/This he said to me/”The greatest thing/You’ll ever learn/Is just to love/And be loved/In return//The greatest thing/You’ll ever learn/Is just to love/And be loved/In return”.

²⁵⁰ Música de autoria de Pedro Infante. Letra será apresentada mais adiante.

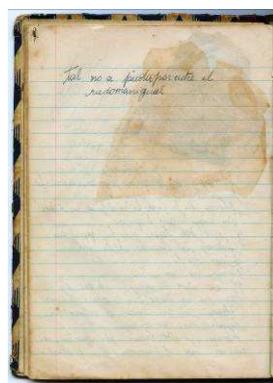
²⁵¹ Música de autoria de Cole Porter. Sua letra diz o seguinte: “Like the beat, beat, beat of the tom tom/when the jungle shadows fall/like the tick,tick, tock of the stately clock/as it stands against the wall/like the drip, drip drip of the rain drops/when the summer showers through/a voice within me keeps repeating/you, you, you//Night and day you are the one/only you beneath the moon or under the sun/wheather near to me or far it’s no matter darling/where you are/I think of you/day and night, night and day/why is it so that this longing for you/follows where ever I go/in the roaring traffics boom, in the silence of my lonely room/I think of you/night and day, day and night/under the hyde of me, theres an oh such a hungry yearning burning/inside of me/and this torment wont be through/till you let me spend my life making love to you/day and night, night and day”.

²⁵² Música de autoria de George Gershwin e Ira Gershwin. Sua letra diz o seguinte: “When the mellow moon begins to beam/Ev’ry night I dream a little dream/And of course Prince Charming is the theme/The he for me/Although I realize as well as you/It is seldom that a dream comes true,/For/to me it’s clear/That he’ll appear.//Some day he’ll come along,/The man I love/And he’ll be big and strong,/The man I love/And when he comes my way/I’ll do my best to make him stay./He’ll look at me and smile/I’ll understand/And in a little while//He’ll take my hand/And though it seems absurd/I know we both won’t say a word/Maybe I shall meet him Sunday/Maybe Monday, maybe not/Still I’m sure to meet him one day/Maybe Tuesday

Para se ter ideia do conteúdo interiorizado pela jovem arquivista no ato de copiar as letras dessas canções – e importa citar porque estavam a alimentar suas máscaras –, transcrevo a seguir algumas delas, mantendo em itálico os erros cometidos, a indicar, muito provavelmente, que essas cópias tenham sido escritas de “ouvido” ou “de memória”, denotando a força da cultura oral em sua formação. Quanto ao ato de copiar, é sempre bom lembrar que nessas falhas estão justamente as suas inscrições, ou, no caso da jovem Maysa, a “expropriação [que ela faz] do sistema de autorização de alguém”²⁵⁷. Mas, também, a “criação da própria identidade através dessa nova coleta de coisas ditas”, verdadeira “genealogia espiritual”²⁵⁸.



84



85

will be my good news day/He'll build a little home/Just meant for two./From which I'll never roam,/Who would - would you?/And so all else above/I'm waiting for the man I love”.

²⁵³ Música de 1943, de autoria de Tommy Tucker, Lige McKelvy e Paul Weirick. Sua letra será apresentada mais adiante.

²⁵⁴ Música de autoria de Humberto Teixeira. Sua letra diz o seguinte: “Ôi, lá vem o trem rodando estrada arriba/Pronde é que ele vai?/Mangaratiba! Mangaratiba! Mangaratiba!/Adeus Pati, Araruama e Guaratiba/Vou pra Ibacanhema, vou até Mangaratiba!/Adeus Alegre, Paquetá, adeus Guaíba/Meu fim de semana vai ser em Mangaratiba!/Oh! Mangarati, Mangarati, Mangaratiba!Mangaratiba!/Lá tem banana, tem palmito e tem caqui/E quando faz liar, tem violão e parati/O mar é belo, lembra o seio de Ceci/Arfando com ternura, junto a praia de Anguiti/Oh! Mangarati, Mangarati, Mangaratiba! Mangaratiba!/Lá tem garotas tão bonitas como aqui:/Zazá, Carime, Ivete, Ana Maria e Leni/Amada vila junto ao mar de Sepetiba/Recebe o meu abraço, sou teu fã/Mangaratiba!”.

²⁵⁵ Música de autoria de Jair Amorim e José Maria de Abreu, com importante registro de Silvio Caldas no disco *Seresteiro*, de 1958. Sua letra diz o seguinte: “Um cantinho e você/uma rede ao luar/uma vela a correr/num pedaço de mar/na paisagem tranquila o sussurro/e um beijo depois/pra nos dois/basta isso somente/e o que a gente não diz/para um quadro feliz/um sorriso um olhar/um aperto de mão/todo um sonho a vibrar/numa linda canção/felicidade afinal/vive do pouco que tem/um cantinho, você/e mais ninguém”.

²⁵⁶ Música de autoria de Braguinha. Sua letra diz o seguinte: “Chiquita bacana lá da Martinica/Se veste com uma casca de banana nanica/Não usa vestido, oi! não usa calção/Inverno pra ela é pleno verão/Existencialista com toda razão/Só faz o que manda o seu coração, ôi!”.

²⁵⁷ Cf. MOLLOY, Sylvia. Op. cit. p.54.

²⁵⁸ “Não se trata de criar, nas notas que se toma e na maneira com que se reconstitui por escrito o que se leu, uma série de ‘retratos’ reconhecíveis, porém ‘mortos’ [...]. É sua própria alma que é preciso criar no que se escreve, porém, assim como um homem traz em seu rosto a semelhança natural com seus ancestrais, também é bom que se possa perceber no que ele escreve a filiação dos pensamentos que se gravaram em sua alma. Através do jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve-se poder formar uma identidade através da qual se lê toda uma genealogia espiritual.” Cf. FOUCAULT, Michel. 2004. Op. cit. pp.152-153.

[Transcrição das reproduções 84 e 85]

Siboney²⁵⁹

Siboney yo te quiero, yo me muero por
tu amor.

Siboney, en tu boca la miel puso su *dulzor*

Ven aquí, que te quiero

y que todo *tesoro* eres tú para mí.

Siboney, al arrullo de tu *palma*

pienso en ti.

Siboney, de mi *sueno*

si no oyes la queja de mi voz

Siboney si no vienes me *morriré* de amor.

Siboney, de mi *sueno* te espero com

ansia en mi caney,

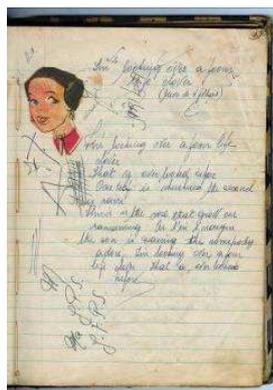
Siboney, si no vienes me *morriré* de

amor oye el eco de mi canto de cris-

tal no se pierda por entre el

rudomanigual. [Sic]

* * *



86

[Transcrição da reprodução 86]

Tu felicidad²⁶⁰

Di que me quieres así, así

Y como entonces que eres feliz

Pues necessito saberlo

Para vivir tranquilo

II

Quiero saber que ya nunca más

Volveré a ver [ilegível] assomar

²⁵⁹ A letra em espanhol é a seguinte: “Siboney yo te quiero yo me muero por tu amor/Siboney, en tu boca la miel puso su dulzor/Ven aquí que te quiero y que todo tesoro eres tú para mí./Siboney al arrullo de tu alma pienso en ti./Siboney de mi sueño si no oyes la queja de mi voz./Siboney si no vienes me moriré de amor./Siboney de mi sueño te espero con ansia en mi caney./Siboney si no vienes me moriré de amor./Oye el eco de mi canto de cristal/no se pierde por el rudo manigual”.

²⁶⁰ A letra em espanhol é a seguinte: “Di que me quieres así, así/Y como entonces que eres feliz/Pues necessito saberlo/Para vivir tranquilo//Quiero saber que ya nunca más/Volveré a verte assomar/Porque mi vida se apaga/En tu mirada triste//Mucho yo te queria/Como mi mas hermosa ilusión/Pero no ya sabía a lo hondo/Que estabas em el corazón//Di que me quieres así, así/Di como entonces eres feliz/Por que mi vida no es vida/Si no es tu felicidad”.

Porque mi vida se apaga
En tu mirada triste

III

Mucho yo te queria
Como mi mas hermosa illusion
Pero no ya sabia a lo hondo
Que estabas e *nel coracon*

IV

Di que me quieres asi, asi
Di como entonces eres feliz
Por que mi vida no es vida
Si no es
tu felicidad [sic]

* * *



87

[Transcrição da reprodução 87]

Midnight masquerade²⁶¹

I souled away when love was
trought
When some friends I know
Took me to a Midnight Masquedade,
I felt *and* old familiar thrill
linger if my still
Dancing to dreamy serenade
At twelve clock to my *surprize*
There without dinguise
stody my love fold
Our love remade
Tho brooken heart that *feil* apart
Got a second start
It happened, at a Midnight
Masquerade [Sic]

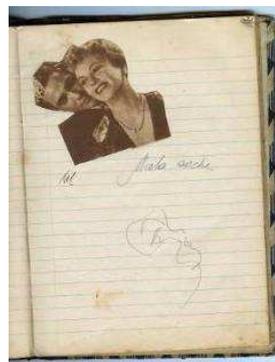
²⁶¹ A letra correta em inglês é a seguinte: I souled away when love was/through/When some friends I know/Took me to a Midnight Masquedade,/I felt an old familiar thrill/linger if my still/Dancing to dreamy serenade/At twelve clock to my surprise/There without dinguise/stood my love fold/Our love remade/The broken heart that fell apart/Got a second start/It happened at a Midnight/Masquerade”.

Nota-se que, nos três exemplos, o tema recorrente é o amor, com seus desdobramentos e consequências, sendo a mulher imaginada o elo forte, aquela que desperta paixões arrebatadoras, daí o tom de “súplica” nos versos que lhe são dedicados por esse “eu” desesperado de amor, tudo isso a enriquecer o imaginário da jovem arquivista, que, mais uma vez, envolve-se com o que reconstrói, incorporando-o, preenchendo a página da canção “Tu felicidad” (reprodução 84), mais uma vez, com iniciais de nomes, como M., Ma, J.P.S e J.F.P.S.

Mais adiante, em páginas previamente preparadas para outras cópias, essas não foram, porém, preenchidas com as letras anunciadas, embora o título da música selecionada tenha sido anotado e figuras ali coladas, ficando o espaço vazio ou ocupado por desenhos à mão, como acontece com, respectivamente, as páginas reservadas para “Peguei um ita no norte”²⁶² e “Mala noche”²⁶³, conforme as reproduções 88 e 89 abaixo, esta última com o esboço, à lápis, de rosto feminino e a letra “M” assinalada.



88



89

²⁶² Música de autoria de Dorival Caymmi. A letra diz o seguinte: “Peguei um Ita no norte/Pra vim pro Rio morar/Adeus meu pai, minha mãe/Adeus Belém do Pará/Ai, ai, ai, ai/Adeus Belém do Pará/Ai, ai, ai, ai/Adeus Belém do Pará/Vendi meus troços que eu tinha/O resto dei pra “aguardá”/Talvez, eu volte pro ano/Talvez eu fique por lá”.

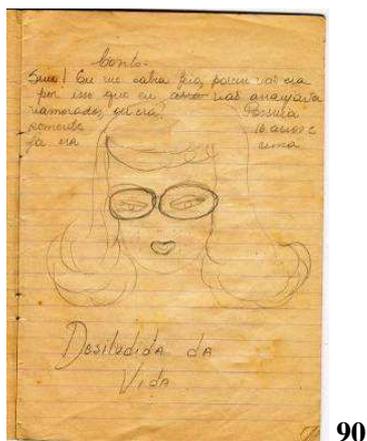
²⁶³ Música de autoria de Veronica Castro. Sua letra diz o seguinte: “Cada día la vida/Es una gran corrida.../¡Mala noche, no!Cada día una lucha/Sino te das la ducha/¡Mala noche, no!//La mañana esta gris/No me siento feliz/¡Mala noche no!/Y te ves al espejo/Y te sientes ya viejo/¡Mala noche, no!//Y comienza el apolo,/Y te olvidas de todo/¡Mala noche, no!/Y te crees que hablas siempre./Con la gente descende/¡Mala noche, no!//Y te pierdes la estima/Sino encuentras la rima/¡Mala noche, no! /Te destruye el stress/Y te olvidas del sex... /¡Mala noche, no!//Estress, estress, todo el día/Pero: Mala noche, no!/Lo ves, lo ves.. todo el día/Pero: Mala noche, no!//Día, me destruyes así... /Día, debe ser siempre así... !Uy! Pero mala noche/Mala noche/Mala noche/Mala noche/Mala noche/Pero mala noche/Mala noche, no// Y decía Neruda/Que de día se suda/¡Mala noche, no! /Respondía Picasso/Que: "De día yo paso"/¡Mala noche, no!//Y para esta locura, /No se encuentra la cura/¡Mala noche, no!/La moral es fatal, /La presión es mortal... /¡Mala noche, no!//Hablar, lavar, danzar todo el día/Pero mala, noche !no! /Correr, leer, vender todo el día/Pero mala noche, no! /Mentir, fingir, sentir todo el dia/Pero mala noche no! /Temblor, calor, sudor todo el dia/Pero mala noche no!//Día, me destruyes así... /Día, debe ser siempre así... !Uy! /Pero mala noche/Mala noche/Mala noche/Mala noche/Mala noche/Pero mala noche/Mala noche, no”.

É esse caderno de “Background”, inicialmente dedicado a referências musicais, fonte de “alimentação” da jovem Maysa e da futura cantora e compositora, que, com o tempo, acabará adquirindo o perfil do que chamei de *hupomnêmata* moderno, como já explicado, lugar da escrita onde tudo cabe e onde muito será realmente acrescentado pela arquivista em questão.

Uma forte contradição, porém, não deixa de ecoar em relação a esses registros, principalmente quando o tema é a música, já que, apesar de ter sido criada literalmente com o ambiente da música popular brasileira dentro de sua casa, não há nesses registros presença considerável de artistas ou canções brasileiras, predominando os boleros e os tangos em espanhol, principalmente nas letras copiadas.

Já na seção intitulada “Lista de discos Maysa Figueira Monjardim”, da qual constam em sua grande maioria intérpretes homens e estrangeiros, a jovem arquivista organizou seus nomes em ordem alfabética, com cada página dedicada a deles, onde estão listados Bing Crosby, Dick Farney, Frank Sinatra, Tommy Dorsey, Charles Trenet, Benny Goodman, Harry James, Budy Clark, Paul Weston, Chucho Martinez, Gregório Barrios, Ivon Cury, Dinah Shore, Victor Young, Nilo Sérgio, Carmem Miranda, Pedro Vargas, Solón Sales e Ugo Romani.

Enquanto muitas das músicas desse repertório de formação da jovem Maysa, sobretudo as norte-americanas, remetem ao universo hollywoodiano e também ao do cinema em geral, o mesmo que moldou a personagem M.M., até porque fizeram parte de trilhas de filmes e/ou seus autores e intérpretes frequentaram as telas, há de se destacar que, por outro lado, muitas outras canções, agindo simultaneamente àquelas, também ajudariam a fazer nascer em seus escritos outras máscaras, desta vez identificadas com outros lados do jogo do amor, não tanto com o da conquista e sensualidade, mas com o da desilusão e da melancolia, para o que concorreram os boleros. E é nesse sentido que se faz necessário destacar, da página 9 do “Caderno de músicas norte-americanas”, uma importante personagem que entra em cena no teatro da escrita da jovem Maysa: a “Desiludida da vida”, apresentada no que foi chamado de “conto”, conforme se observa na reprodução 90 abaixo.



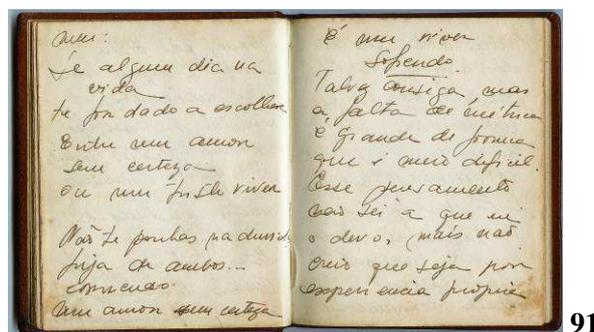
90

[Transcrição da reprodução 90]

Sim! Eu me sabia feia, porém não era por isso que eu ~~era~~ não arranjava namorado. Ou era? Possuía somente 16 anos e já era uma DESILUDIDA DA VIDA.

Essa é a personagem com a qual Maysa conviveria por muitos anos, textos e contextos. Porque a “Desiludida da vida” será a máscara que em breve a jovem arquivista passará a vestir com grande assiduidade, tão logo desponte como a revelação da música brasileira, aos 20 anos de idade.

A VONTADE DE OBRA



[Transcrição da reprodução 91]

Se algum dia na
 vida
 te for dado a escolher
 entre um amor
 sem certeza
 ou um possível viver.
 Não te ponhas na dúvida
 fuja de ambos...
 conhecendo.
 Um amor sem certeza
 É meu viver
Sofrendo

Os versos acima, transcritos do “Diário de adolescente de 1954”, das páginas 32 e 33, os quais a jovem Maysa classifica como “pensamento para umas músicas”, foram escritos em meio a desabafos, em que observa:

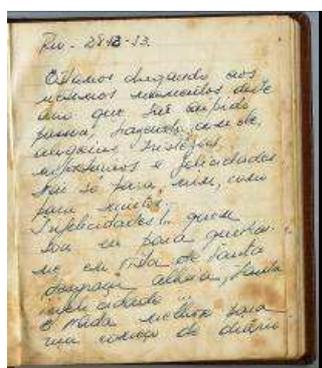
Tipo do domingo besta, esse de hoje. Devo estar meio inspirada pra músicas e vou jantar d’aqui a pouco. Minha vida está se preenchendo de um vazio profundo; cada dia útil mais inútil me torno, pois o dia inútil é aquele em que morremos! Inútil pra nós, pois mesmo mortos damos aos outros o trabalho de chorar e de sentir saudades da gente!

Tomada pelo vazio e pela inutilidade de seus dias, conforme escreve, esse estado “melancólico” que inspira “pensamentos para umas músicas” – os quais a diarista diz não saber a que deve, já que dificilmente viriam “por experiência própria”, como se lê a seguir em trecho da mesma reflexão –, poderia muito bem ter relação com a

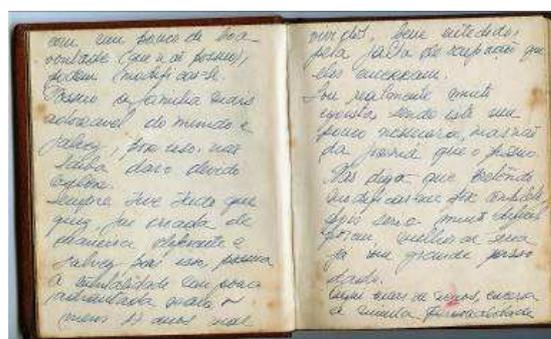
“incompletude” e a “renúncia”²⁶⁴ inerentes ao processo de tradução, lembrando que a arquivista o tempo todo traduz para si, por meio da escrita, vivências alheias, seu bovarismo ontológico, aquele que a faz recorrentemente se apropriar de experiências, que, na verdade, nunca sentiu na pele.

Esse pensamento não sei a que eu o devo. Mais não creio que seja por experiência própria.

Nessa passagem, pelo que se lê, a jovem Maysa, quem, ao escrever o diário olha para si e ao mesmo tempo se oferece ao outro, confessa que não teria então experiência para inspirar pensamentos tão “desiludidos”, referindo-se a seus versos melancólicos, considerando não só a idade que tinha – “17 anos mal vividos” –, mas por ter tido, até ali, um histórico social e familiar privilegiado, “tendo tudo o que quis”, observação essa que faz ecoar um lugar-comum de cunho educativo, como uma frase dita talvez por familiares. Nas páginas 3 e 8 desse mesmo diário, ela escreve o seguinte:



92



93

[Transcrição da reprodução 92]:

Rio – 28-12-53

Estamos chegando aos últimos momentos deste ano que tão rápido passou, trazendo com ele alegrias, tristezas, infortúnios e felicidades não só para mim, como para muitos... Infelicidade!.. quem sou eu para questionar-me em vista de tanta desgraça alheia, tanta infelicidade...

²⁶⁴ “O tradutor, à semelhança do falante da língua, tem que fundar sua atividade numa renúncia: para o falante, renunciar a dizer a totalidade daquilo que lhe ocorre; para o tradutor, trata-se de renunciar a traduzir tudo o que se encontra potencialmente no original, e assim conviver com uma incompletude, com uma falta que são a própria condição da linguagem e do traduzir.” LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin, tradução & melancolia*. 1 ed. 1 reimpr. São Paulo: Edusp, 2007. p.66

[Transcrição da reprodução 93]:

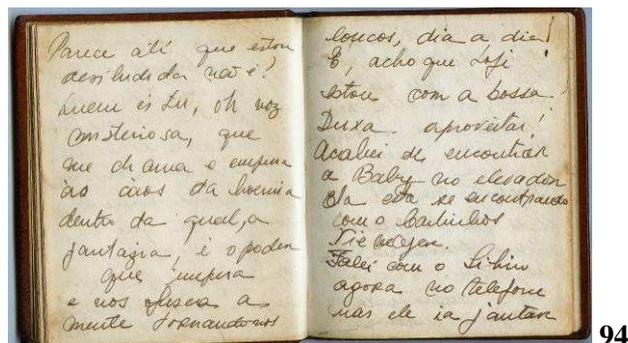
Possuo a família mais adorável do mundo e talvez, por isso, não saiba dar o devido valor. Sempre tive tudo que quis, fui criada de maneira diferente e talvez por isso, possua a mentalidade um pouco adiantada para os meus 17 anos mal vividos, bem entendido, pela falta de ocupação que eles encerram.

Se não há experiência suficiente para aqueles pensamentos e tampouco para compor outros versos extraídos do baú que transcreverei mais adiante, cuja voz revela grande familiaridade com as desilusões da vida e as relações amorosas, talvez tudo tenha a ver com o que se vem discutindo aqui: com o que a jovem diarista vê, ouve, assiste e lê do mundo, transformando-o pela escrita, sua experiência pela linguagem, ou, em outras palavras, com o hábito de se mascarar e, assim, ao incorporar tantos personagens, passar a conhecer também a “desgraça alheia”, neste caso, através da máscara de uma suas conhecidas mais próximas, a “Desiludida da vida”.

Por outro lado, não há de se ignorar que quando é a vez de traduzir a melancolia que, por sua vez, resulta da incompletude da tradução de um mundo “mal vivido” –, considerando aí também o que a linguagem tem de indizível –, quando isso acontece pela escrita de Maysa, dá-se então a traição, e, junto dela, a recriação – algo inerente, aliás, a todo processo de tradução, como observado –, e que aqui especificamente faz a melancolia passar a ter novo sentido e função, lembrando que

a tradução opera à maneira da citação, uma vez que porta, num primeiro momento, desorganização, desestruturação do original. Somente após um primeiro momento – necessário – de destruição, é que a tradução passa ser reorganização, reestruturação em um novo contexto.

Essa ressignificação da melancolia junto à jovem Maysa, ainda segundo o “desabafo” de seu diário (ver abaixo), acabaria dando lugar a um estado de espírito ideal “para compor músicas”. E, dessa maneira, criou-se o momento de aproveitar a bossa – de acordo com o que ela escreve complementando o texto já citado anteriormente –, que, aliás, a bem dizer, já tem muito da fossa em construção:



[Transcrição da reprodução 94]

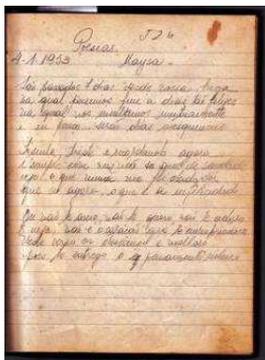
Parece até que estou desiludida não é? Quem es tu, oh voz misteriosa, que me chama e empurra ao caos da boemia dentro da qual, a fantasia, é o poder que impera e nos ofusca a mente tornando-nos loucos, dia a dia! Estou com a bossa! Deixa aproveitar!

O jeito de a diarista “aproveitar” sua melancolia ressignificada passa por utilizá-la como inspiração ideal para criar poemas “desiludidos”, os quais, em breve, produziram-se em série, em busca de uma fórmula de sucesso, sua reprodutibilidade atravessada pela lógica da mercadoria, o que neste trabalho chamo de poemas-performance. Mas antes de prosseguir, faz-se necessária uma observação, uma vez que esses poemas, em sua maior parte compostos por uma Maysa adulta e sob novas máscaras, como se verá adiante, podem conter versos ou sílabas poéticas apropriadas indebitamente de outros, então copiados por ela para si como próprios, à maneira do personagem Pierre Menard, do conto do escritor Jorge Luís Borges²⁶⁵, ou seja, dando ao mesmo um novo contexto, expropriando-lhes a origem e a originalidade, uma prática que se soma à recorrente

²⁶⁵ Extraio desse conto as seguintes passagens, apropriando-me da análise que faz nele o narrador da história, diante do catálogo das obras que teria deixado o romancista Pierre Menard, o personagem principal da narrativa: “Não queria compor outro Quixote — o que é fácil —, mas ‘o’ Quixote. Não vale a pena acrescentar que nunca encarou a possibilidade de uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. A sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes. [...] É uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): “... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir[3]. Redigida no século XVII, redigida pelo ‘engenho leigo’ Cervantes, esta enumeração é um simples elogio retórico da História. Menard, em contrapartida, escreve: ‘... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir [...] Menard (porventura sem querer) enriqueceu por meio de uma técnica nova a arte estagnada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” BORGES, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor do Quixote”. *Ficcões*. São Paulo: Globo.

canibalização que faz por escrito das letras de canções copiadas e com as quais ela vinha compondo suas primeiras máscaras.

Os primeiros poemas a serem citados são ainda assinados pela jovem Maysa, extraídos do “Caderno de 1953”.



95

[Transcrição da reprodução 95]

Poesias

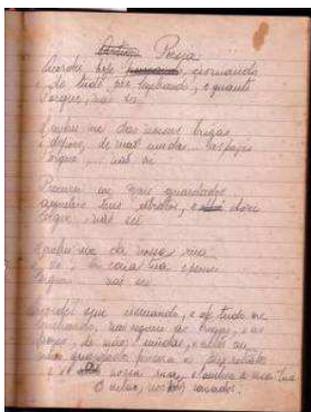
4-1-1953 Maysa

São passados 7 dias desde nossa briga
Na qual pusemos fim a dias tão felizes
na qual nos insultamos mutuamente
e eu penso... serão dias inesquecíveis

Sozinha, triste e recordando agora
e sempre com um não sei que de saudade
vejo o que nunca me foi dado ver
que sei agora, o que é a infelicidade

Eu não te amo, não te quero, não te adoro
E veja, não é o coração que te envio primeiro
nesse verso eu descanso e melhoro
pois te entrego o [rasura] pensamento inteiro

* * *



96

[Transcrição da reprodução 96]

~~Artigo~~ Poesia

Acordei hoje [rasura] cismando
e de tudo me lembrando, e quanto
Porque, não sei!

Lembrei-me das nossas brigas
e depois, de mãos unidas... as pazes
Porque, ...não sei

Procurei em meus guardados
aqueles teus retratos, e ~~eu~~ chorei
Porque, não sei

Lembrei-me da nossa rua
e vi, a casa tua e pensei
Porque... não sei

Acordei sim cismando, e de tudo me
lembrando, não esqueci as brigas, e as
pazes, de mãos unidas, e então em
meus guardados procurei os teus retratos
e vi [rasura] a nossa rua e também a casa tua
e nela, nos dois, casados.

Uma primeira mirada sobre esses versos me faz vislumbrar neles um “eu” que se lembra de sonhos e promessas que se perderam no tempo, em decorrência de brigas, cismas, decepções e dores de amor, temática que não deixa de remeter a uma larga tradição lírica. Ambos são poemas sem título e nota-se nos dois o recurso da negativa para confirmar a permanência do amor no presente, apesar de as reconciliações se revelarem impossíveis, restando apenas recordações e saudades, mas também, e principalmente, infelicidade e sofrimento.

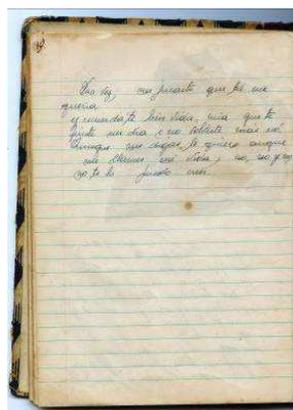
Há nesses textos, no fundo, certa idealização da melancolia – ela de volta, mas desta vez não só como tradução recriada e oportunidade para a fossa, nem como incompletude e vazio em relação à experiência ausente e expropriada, mas como elogio que esse sujeito faz da presentificação de um estado essencialmente ambivalente.

Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre, na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no limite confina com a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado. Seu maior e último desejo seria aquele de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo

na eternidade de um presente que incluísse em si as duas outras dimensões temporais, sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação.²⁶⁶

A separação do grande amor, algo que por coincidência ou não, não cabendo a este trabalho especular, a pessoa Maysa viveu em sua vida real, com certeza foi um tema explorado pela cantora e compositora Maysa como artista referência em samba-canção de fossa, levado a público pela autoficção que ela construiu para si e para os outros, com um significativo empurrão da mídia, seu espetáculo público do privado, lembrando para isso que, na contemporaneidade, “toda realidade individual tornou-se social, diretamente dependente da força social, moldada por ela”²⁶⁷. Por outro lado, de volta ao arquivo propriamente dito, não há como negar que essa temática não estivesse de longa data articulando-se nos textos e teatralidade da jovem Maysa.

De volta às letras copiadas à mão no “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, aponto mais duas, com as mesmas características de apresentação e que valem ser conhecida porque inspirarão outros discursos. São elas as letras dos boleros “No, no y no” e “Mi carta”, novamente transcritas aqui tal qual copiadas pela jovem Maysa, ou seja, com erros, grifados em *itálico>*, a revelar tanto sua apropriação quanto as brechas de seu desejo de erudição e distinção.



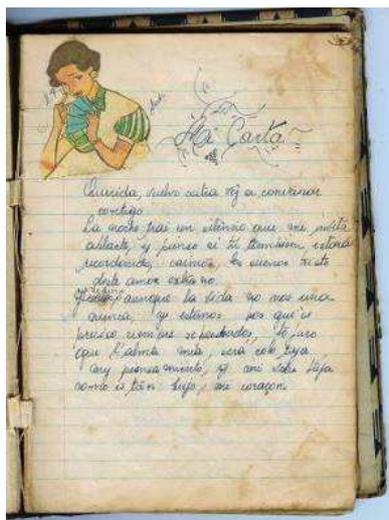
²⁶⁶ Cf. LAGES, Susana Kampff. Op. cit. pp. 63-64.

²⁶⁷ Cf. DEBORD, Guy. Tese 17. Op. cit. p. 18.

[Transcripción das reproduções 97 e 98]
No, no y no²⁶⁸

Aunque me digas te quiero,
 aunque me llames mi vida,
 no, no y no, no te lo puedo creer.
 Esas palabras tan dulces, puedes
 que ser sinceras, pero no, no y no,
 no te lo puedo creer.
 ya tú ves
 como todo llega en esta vida,
 yo prefiero una ilusión perdida
 a que me vuelvas a *engañar*.
 Una vez, me juraste que tú me
 queria
 y recordáte bien vida mia que te
 fuiste un día e no volviste más, no.
 Aunque me digas te quiero aunque
 me llames mi vida, no, no y no
 no te lo puedo creer. [Sic]

* * *



99

²⁶⁸ Música de Oswaldo Farrés, cuja letra completa é a seguinte: “Aunque me digas/te quiero, aunque me llames/mi vida,/no, no y no,/no te lo voy a creer./Esas palabras tan dulces/puede que sean sinceras/pero no, no y no,/no te las voy a creer.//Ya tú ves/como todo pasa en esta vida,/yo prefiero una ilusión perdida/que me vuelvas a engañar./Una vez/me dijiste que tú me querías/y recordate bien vida mia/que te fuiste un día/no volviste más, no./Esas palabras tan dulces/puede que sean sinceras/pero no, no y no,/no te las voy a creer./Ya tú ves como todo/pasa en esta vida,/yo prefiero una ilusión perdida/que me vuelvas a engañar./Una vez/me dijiste que tú me querías/y recordate bien vida mia/que te fuiste un día/no volviste más, no./Esas palabras tan dulces/puede que sean sinceras/pero no, no y no,/no te las voy a creer./pero no, no y no,/no te las voy a creer”.

[Transcrição da reprodução 99]

Mi carta²⁶⁹

Querida, vuelvo otra vez a conversar contigo

La noche *trae* un silencio que me invita *ablarte*, y pienso si tú también estarás recordando, cariños, los *suenos triste* deste amor *extrano*.

[Rasura] Tesoro, aunque la vida no nos una nunca, y estemos por que es preciso siempre separados, te juro que l'alma mia será solo tuya
My pensamiento, y mi vida tuya
como es tan tuyo, mi *coraçon* [Sic]

Dando um salto no tempo e mudando de gênero de escrita de si, é interessante notar como as personagens M.M. e “Desiludida da vida” sairão diretamente dos *hupomnêmata* da jovem Maysa para a correspondência da missivista Maysa adulta, em especial a que ela escreverá em espanhol, na década de 1960, para o segundo “marido”, Miguel Azanza, lembrando que para isso concorre também a autora Maysa, já um nome público de sucesso no universo da música de fossa. Ali, portanto, ao lado das duas primeiras personagens, pulsa também a melancólica que se extasia ao presentificar o amor perdido enquanto a possibilidade do amor futuro é só uma miragem.

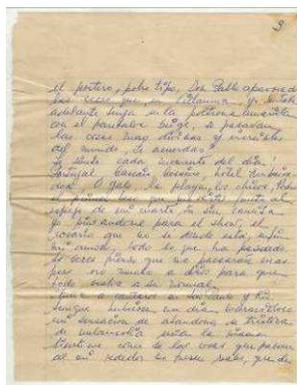
O resultado dessa sobreposição de máscaras é visível nos trechos de cartas reproduzidos a seguir, em muito parecidos com as letras das canções introjetadas como vivência, as quais, no entanto, contêm uma particularidade que não se deve esquecer: são correspondências ativas de Maysa, postadas ao destinatário, fato que, segundo a teoria da correspondência, poderia lhe tirar a “propriedade de remetente”²⁷⁰, mas que acabou resgatada e incluída pela arquivista em seu arquivo.

²⁶⁹ Música de Mário Clavell, cuja letra completa é a seguinte: “Querida/Vuelvo otra vez/A conversar contigo/La noche/Trae un silencio/Que me invita a hablarte/Y pienso/Si tú también estarás recordando/Cariño/Los sueños lindos de este amor extraño//Tesoro/Aunque la vida/No nos una nunca/Y estemos/Porque es preciso/Siempre separados//Te digo/Todo este amor que siento es sólo tuyo/Mis pensamientos y mi vida tuyos/Como es tan tuyo mi corazón//Y pienso/Si tú también estarás recordando/ Cariño/Los sueños lindos de este amor extraño//Tesoro/Aunque la vida No nos una nunca/Y estemos/Porque es preciso/Siempre separados//Te digo/Todo este amor que siento es sólo tuyo/Mis pensamientos y mi vida tuyos/Como es tan tuyo mi corazón.”

Disponível <robertocarlos.globo.com/html/home/home.php?pagina=17&musicald=1385>. Acessado em 12 de fevereiro de 2010.

²⁷⁰ “A carta tem três aspectos: a partir do momento em que é postada, torna-se fisicamente propriedade do destinatário e quando este morre, de seus herdeiros; mas o exercício de seu direito de propriedade é limitado estritamente pelos dois aspectos seguintes: mesmo postada, a carta continua sendo, intelectual e moralmente, propriedade de seu autor – e depois de sua morte, de seus herdeiros, que são os únicos que

Na carta a seguir, de 4 de fevereiro de 1964, a missivista escreve:



100

[Transcrição da reprodução 100]

[...] Te siento cada momento del día! Portugal, Cascais, Cassino, Hotel Embaixador, o Galo, la playa, los chicos, Pedro, **el primer beso que me diste frente al espejo de mi cuarto, tu sin camisa, yo pintandome para el show**, el rosário que no sé donde está, enfin mi amor, todo lo que há passado. As vezes pienso que no pasarán mas pero oro mucho a Diós para que todo vuelva a su normal. Lluve a cantaros en São Paulo y Rio. Aunque hubiesse un dia maravilloso mi sensación de abandono, de tristeza de melancolia seria la misma. Sientome como si las cosas que pasaron al mi redor no fuesen reales [...] [Sic] **[grifo meu]**

Nessa carta, chama a atenção a memorização pela escrita do primeiro beijo, significativamente situada em frente ao espelho, onde os dois são personagens de si, para si e para o outro: ali, o homem viril, nos moldes dos personagens dos anos 1930, 1940 e 1950, está sem camisa, de onde subentende-se seu “porte garboso”²⁷¹, enquanto ela, sob a pele de M.M., pinta-se para o show – ou para o duplo espetáculo! Há ainda a presença ausente de um rosário e de Deus a olhar pelo casal, componente importante para a o fator “ingenuidade sensual” da personagem. Também interessa notar aqui a presença da melancolia – ou a tempestade interior – impregnada na voz do presente que diz que chove muito e assim seria “aunque hubiesse un dia maravilloso”. Nada é real, como escreve. Tudo é ficção de si para si e para o outro, autoficção.

podem autorizar a publicação [...]; mas o exercício desse direito poderá ser limitado, *de facto*, se o autor não estiver mais com a carta (salvo no caso de uma cópia ter sido conservada) e, *de jure*, pelo terceiro aspecto: na medida em que uma carta desvela a vida privada, toda pessoa envolvida (o autor, o destinatário ou terceiros) pode se opor à divulgação e à publicação.” Cf. LEJEUNE, Philippe. Op. cit. p 253.

²⁷¹ Ver nota 204.

Antes de me aprofundar nesse tópico, vale ressaltar que meses antes, em carta de 10 de dezembro de 1963, no mesmo tom e sob a mesma máscara, a missivista, quem afirma que estar longe do ser amado é como estar morta, ainda escrevera o seguinte para o mesmo destinatário:

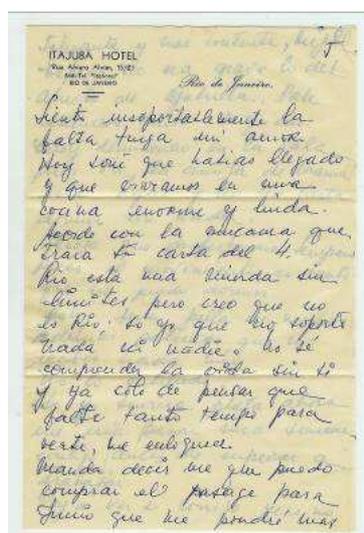
My Miguel

Era mas fuerte de lo que esperaba estar lejos de ti y estoy a punto de morirme. Todo me hace acordar de ti, de nosotros y estoy bastante enferma de angustia y problemas mentales. [...] [sic]

Dez dias depois, em carta do dia 20 de dezembro, continuara:

[...] Te pido mi amor, piensa un poco también en los momentos lindos que tuvimos que fueran tantos. Ni todo fue malo. Piensa que existe una persona que te quiere más que a la propia vida y que daría todo para poder estar junto a ti. [...] [Sic]

Vale conhecer outra dessas cartas, de 13 de fevereiro de 1964, enviada, portanto, uma semana depois da carta do primeiro beijo diante do espelho, onde, tendo como suporte folhas de papel de carta de um hotel, aliás, um hábito da arquivista, ela escreve:



101

[Transcrição da reprodução 101]

[...] Siento insoportablemente la falta tuya mi amor. Hoy soné que habías llegado y que vivíamos en una cocina enorme e linda. Acorde con la mucama que traía tu carta del 4. Rio esta [ilegível] sin limites

pero creo que no es Rio, o soy yo que no soporto nada ni nadie. No sé comprender la vida sin ti y ya [ilegível] de pensar que falta tanto tempo para verte, me enloquece. [...] [Sic]

Eis de volta a analogia maniqueísta da “vida = amor” em oposição à “morte = falta de amor”, típica dos boleros e das canções que preencheram os *hupomnêmata* modernos da arquivista, o que não deixa de remeter à constatação de que, mesmo num mundo em que a modernidade acelerou o tempo, encheu as ruas de multidões, expropriou o homem da experiência vivida na pele, alterando a sensibilidade para a recepção da poesia²⁷², apesar disso, toda uma tradição da lírica amorosa não deixou, porém, de ser anacronicamente incorporada pela cultura de massa – mundo onde a própria “autora” Maysa se insere e contribui para propagar. Assim sendo, ao analisar os textos da correspondência acima, por serem de cartas, o que faria supô-las parte de um discurso privado, embora isso seja questionável, já que é latente nele a incorporação das formas e conteúdos das narrativas e discursos públicos, do espetáculo onde ela própria é personagem, ali, dirigindo-se ao parceiro, em tom de excesso, entende-se, portanto, por que a missivista reduz sua existência à loucura, à doença e ao nada, caso não viva o amor tal qual o idealizou, sonhado a dois “en una cocina enorme y linda”.

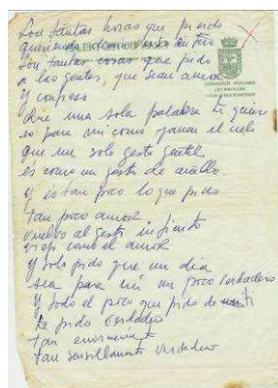
O que se assiste nessa performance da escrita da missivista é mais uma forma de corroboração da própria autoficção, já que a imagem de si que ela lança ao seu correspondente não agirá apenas sobre ela – na medida em que ela se lê dessa maneira e depois relê o que escreve –, mas também sobre o destinatário, aquele que recebe a carta, e que imediatamente tem alterada a imagem que faz da remetente, mediante o que ali foi projetado por ela própria. Cria-se, portanto, justamente uma correspondência.

A correspondência não deve ser considerada uma simples prolongamento da prática dos *hupomnêmata*. Ela é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta torna o escritor “presente” para aquele a quem ele a envia. [...] Escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre

²⁷² Refiro-me, para essa afirmação, ao conceito que Walter Benjamin formula sobre a obra de Charles Baudelaire. BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Walter Benjamin. Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1989.

o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.²⁷³

Por outro lado, há de se considerar ainda em relação a essas observações, o que abala um pouco mais o caráter “privado” dessas cartas, o fato de terem sido preservadas e arquivadas, subentendendo-se aí o intuito de no futuro se tornarem documentos de uma “personalidade pública”, tal qual sua autora se autoconcebia. E como o que vale é o escrito, é pertinente conhecer o que mais a arquivista lançou para além de si mesma ao se autoarquivar dessa maneira, ao se lançar a mais exercícios de figuração e configuração pela escrita, colocando para atuar as personagens aqui delineadas – M.M., “Desiludida da vida”, “Melancólica” e agora também “A que vive para o amor ou o nada”, além da Maysa cantora e personalidade pública, “A voz da fossa”, a ser melhor conhecida mais adiante. A seguir, estão alguns versos escritos em espanhol, a opção da arquivista pelo poema – ou por ensaiar mais letras de canções –, os quais, de alguma maneira, remetem ao mesmo teor das cartas para Miguel.



102

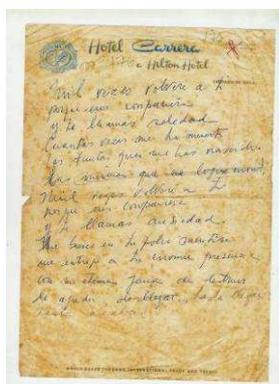
[Transcrição da reprodução 102]

Son tantas horas que pierdo
queriendo decir verso entero
Son tantas cosas que pido
a las gentes, que sean amor
y confieso
Que una sola palabra te quiero
es para mi como ganar el cielo
que um solo gesto gentil
es como um gesto de añello

²⁷³ Cf. FOUCAULT, Michel. 2004. Op. cit. p. 155-156.

y és tan poco lo que pido
 tan poco amor
 vuelvo al gesto infinito
 viejo como el amor
**y solo pido que un día
 sea un poco verdadero
 Y todo el poco que pido de mi ti
 te pido verdadero
 tan enormemente
 tan sencillamente verdadero [Sic] [grifo meu]**

Já nos seguintes versos também em espanhol, sem data e também anotados sobre papel de carta de hotel, lê-se o seguinte:



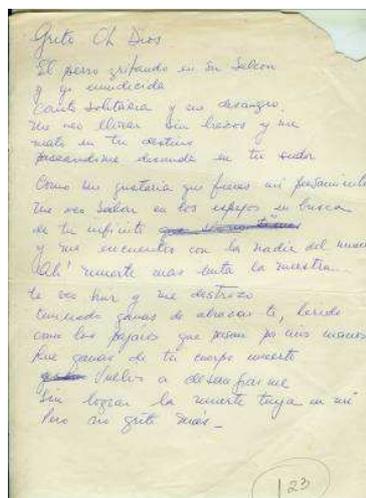
103

[Transcrição da reprodução 103]

Mil veces volveré a ti
 Porque eres compañera
 y te llamas soledad
 Cuantas veces me he muerto
 Las tantas que me has nascido
 Las mismas que me logré [ilegível]
 Mil veces volveré a ti
 porque eres compañera
 y te llamas ansiedad
**Me busco em tu pobre mentira
 me entrego a tu enorme presencia**
 com mi estrema gana de destruir
 de agredir, ~~de llegar~~... hasta llegar
 hasta acabar [Sic] [grifo meu]

Como se percebe, no tom melodramático dos versos apresentados acima ecoa o tom das cartas e das canções de amor perdido, como se as personagens da escrita dessa Maysa adulta encontrassem nesses poemas um palco para se expressarem. O poema se torna aqui teatro para os exercícios de encenação de máscaras. E instigante nesse jogo

de cena melancólico é a recorrência em ambos da necessidade de suplicar a verdade, conforme os versos grifados, quando não há verdade sequer na voz que atua em primeiro plano e que, pelo reflexo, ou seja, pela própria escrita, se “vê bailar en los espejos”, dizendo-se na busca por algo ou alguém quando a própria busca se basta.



104

[Transcrição da reprodução 104]

Grito Oh Dios

El perro gritando em su balcon

y yo emudecida

canto solitaria y me desafio

Me veio llorar sin brazos y

me mato en tu destino

paseandome desnuda em tu sudor

Como me gustaria que fuera mi pensamiento

me veo bailar en los espejos en busca

de tu infinito que sé no tienes

y me encuentro con la nadie del nunca

Ah! muerte mas lenta la nuestra

te veo huir y me destrozo

[ilegível] ganas de abrazarte, herido

como los pájaros que pasan por mis manos

Que ganas de tu cuerpo muerto

[rasura] Vulevo a desafiarme

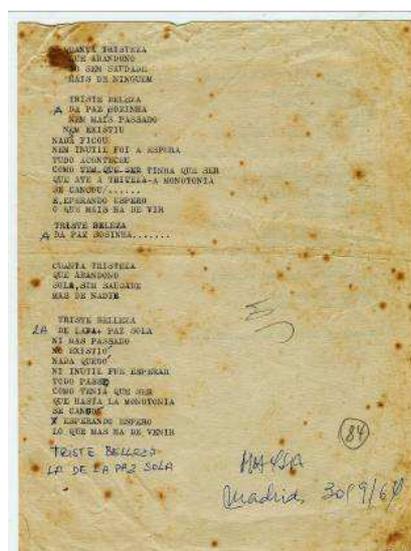
Sin lograr la muerte tuya em mi

Pero no grito más – [Sic] [grifo meu]

Todos esses versos, apontados como cenários de encenações e que poderiam fazer pensar em expressões poéticas, o que revela mais uma contradição da artista popular que mantém seus desejos de erudição pelo exercício lírico, por outro lado, como já observado, também indicam, em função da repetição, correção, tradução e reescrita a serem observadas a seguir, um esforço de busca por *le mot just*, ou pela letra da canção

ideal, lembrando aqui do clima desejado de melancolia ressignificada sempre necessário à bossa e à fossa. Lembrando mais uma vez que, incorporada à escrita dessa Maysa adulta, já ressoava a estrela da cantora e compositora Maysa, expoente da música de dor-de-cotovelo, intérprete teatral dos sambas-canções de fossa.

É o que sinaliza, por exemplo, a folha avulsa reproduzida a seguir, datilografada em caixa alta, escrita em Madri, em 30 de setembro de 1964, onde, mais do que o desejo de escrever, desvela-se o de compor. Dentro da temática da melancolia, do amor desfeito, da perda e da solidão, os versos transitam, na mesma folha, do português para o espanhol, da língua materna para a língua alheia, traduções sempre com traições e recriações, tudo assinado de próprio punho, com o nome “Maysa”, tal qual se observa a seguir:



105

[Transcrição da reprodução 105]

[em português]

QUANTA TRISTEZA
 QUE ABANDONO
 SÓ SEM SAUDADE
 MAIS DE NINGUÉM
 TRISTE BELEZA
 A DA PAZ, SOZINHA
 NEM MAIS PASSADO
 NEM EXISTIU
 NADA FICOU
 NEM INÚTIL FOI A ESPERA
 COMO ~~TEM QUE SER~~ TINHA QUE SER
 QUE ATÉ ~~A TRISTEZA~~ A MONOTONIA
 SE CANSOU/...
 E, ESPERANDO ESPERO
 O QUE HÁ MAIS DE VIR

[em espanhol]

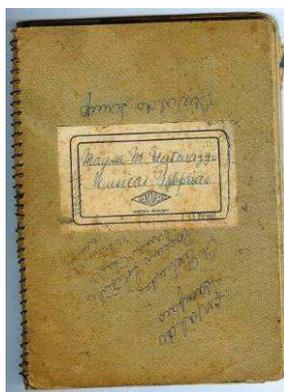
TRISTE BELEZA
 A DA PAZ SOSINHA..... [sic]
 CUANTA TRISTEZA
 QUE ABANDONO
 SOLA, SIN SAUDADE
 MAS DE NADIE
 TRISTE BELLEZA
 DE LA PAZ SOLA [RASURA]
 NI MAS PASADO
 NO EXISTIÓ
 NADA QUEDÓ
 NI INUTIL FUE ESPERAR
 TODO PASSO
 COMO TENIA QUE SER
 QUE HASTA LA MONOTONIA
 SE CANSÓ
 Y ESPERANDO ESPERO
 LO QUE MAS HÁ DE VENIR
 TRISTE BELLEZA [manuscrito]
 DE LA PAZ SOLA [manuscrito] [Sic]

Para não ficar apenas nesses ensaios seriados em espanhol, outros versos também foram palcos para a “voz da solidão” – sempre como um treino para a melancolia necessária à espetacularização, desta vez com versos em português, verdadeiras tentativas de produção em série de um modelo de êxito, que explodiu com o samba-canção “Ouça”²⁷⁴, gravado em 1957, aquele que lançaria ao topo do sucesso público a personagem Maysa, agora sob as vestes da cantora e compositora da música de fossa, conforme se leu no enredo de sua vida apresentado no início deste trabalho.

Antes de conhecer esses versos em português, aos quais atribuirei o nome de poemas-performance, primeiro aponto o que poderia ser considerado “a matriz” deles, a

²⁷⁴ Embora tenha sido “Adeus” a primeira música composta por Maysa (aos 13 anos), gravada em seu disco de estréia, “Ouça” foi a que a mais vendeu e a tornaria definitivamente conhecida. Sobre “Adeus”, Maysa disse o seguinte em sua última entrevista concedida ao jornalista Aramis Millarch: “- *A primeira música, música, música mesmo que tá gravada foi ‘Adeus’.* Talvez eu possa até contar como é que foi isso. Eu tava uma bala, papai e mamãe reclamando que eu em vez de estar estudando estava escrevendo no caderno essas besteiras, ‘deixa eu’, ‘vai se meter no seu quarto, fica lá e vai estudar, que é isso o que você tem de fazer’. Eu não tive dúvida. Onde eu me sentia bem era no banheiro, por causa do eco do banheiro, eu levava o gravador pro banheiro e ficava cantando porque dava um som bonito. Aí eu sentei na banheira, uma bala, furiosa da minha vida e aí comecei a escrever: adeus e não sei o quê, aí nasceu ‘Adeus’. Por que tinham me proibido inclusive que eu fosse me encontrar com uma amiga que eu tinha e que também estava nesse negócio de fazer letra, bota música aqui, você bota a letra ali. Então saiu o ‘Adeus’ que é uma letra que é bem fácil de entender o porquê da letra. [...] Tinha 12, 13 anos, era menina mesmo.” Transcrição de trecho iniciado em 0:14:08, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

letra de “Ouça”, ainda sem esse título, justamente em seu processo de criação, que está registrada nas páginas centrais do “Caderno de músicas próprias”, reproduzido a seguir.

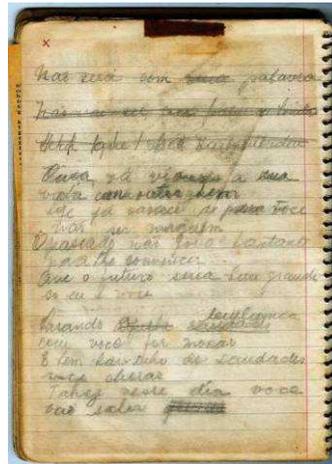


106

A reprodução 106 se refere à capa do caderno iniciado em 1956, único registro contido no baú da escrita dos primeiros anos de casada da arquivista, onde se lê “Maysa M. Matarazzo – Músicas Próprias”, a indicar logo de entrada que ali se configurará uma nova personagem, esta a ser incluída ao rol já conhecido, desta vez, a da jovem senhora da elite paulistana, a esposa do industrial André Matarazzo, a máscara que irá se sobrepor ao rosto da jovem Maysa. O que se lê também aí é a nova postura da arquivista, que assume ter “músicas próprias”, como passam a ser batizados por ela o versos ali contidos, embora esse mesmo suporte contenha também letras alheias tornadas próprias, desta vez, a maioria em português. Nesse caso, vale citar como exemplo as canções “Lisboa não seja francesa”, de Francisco José, e “Joga a rede no mar”, de Fernando César e Nazareno de Brito, ambas copiadas, como de praxe, sem indicação de autoria.

Quanto ao conteúdo das reproduções citadas, em que se vislumbra a busca por *le mot juste* na escrita à lápis cheia de rasuras e palavras substituídas, o ato de criação se vê presente nas páginas 60 e 61 do referido caderno, respectivamente reproduzidas nas imagens 107 e 108 a seguir, as quais, revelam a cada tentativa estarem mais próximas da versão final do que seria o samba-canção, tal qual lançado em 1957, em pleno processo de separação conjugal pessoal de Maysa Matarazzo, fato incorporado ao imaginário dessa música, definida como um recado ao marido, algo que será confirmado em depoimento retrospectivo de Maysa²⁷⁵.

²⁷⁵ Ver nota 75.



107

[Transcrição da reprodução 107]

Não será com meia palavra

Não vai ser com palavras bonitas

Será que você não entendeu

Ouça vá vivendo a sua

vida com outro bem

Hoje já cansei de pra você

não ser ninguém

O passado não foi o bastante

para lhe convencer

Que o futuro seria bem grande

só eu e você

Quando aquela saudades a lembrança

com você for morar

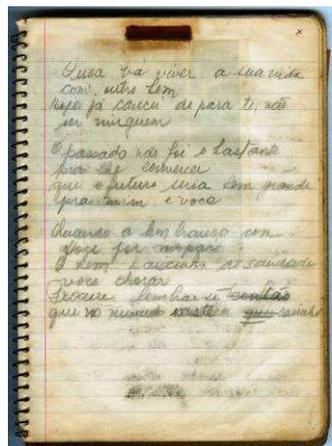
E bem baixinho de saudades

você chorar

Talvez esse dia você

vai saber [rasura] [sic]

* * *



108

[Transcrição da reprodução 108]

Ouça vá vivendo a sua vida

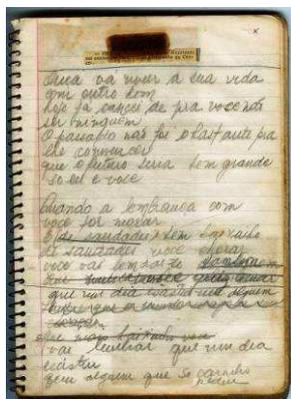
com outro bem

Hoje já cansei de pra ti, não
ser ninguém

O passado não foi o bastante
pra lhe convencer
que o futuro seria bem grande
pra mim e você

Quando a lembrança com
você for morar
E bem baixinho de saudades
você chorar
Procure lembrar-se então
que no mundo existe ~~que~~ carinho

Na página seguinte, a 65, ainda com rasuras, conforme a reprodução 109 a seguir, a letra do samba-canção “Ouça” chega finalmente à versão mais próxima da definitiva, com a mesma estrutura dos versos melancólicos e desiludidos necessários ao samba-canção de fossa:



109

[Transcrição da reprodução 109]

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

Quando a lembrança com
você for morar
E ~~de saudades~~ bem baixinho
de saudades você chorar

Você vai lembrar-se ~~também~~
~~que nunca você quiz amar~~
~~que um dia existiu um alguém~~
 [rasura]
~~que mais baixinho voce~~
 vai lembrar que um dia
 existiu
 um alguém que só carinho
 pediu
 e a que você fez questão de negar.

Para efeito de comparação, transcrevo a seguir a letra oficial de “Ouça”, já configurada como um samba-canção, onde se notam ainda algumas alterações.

Ouçã, vá viver
 A sua vida com outro bem
 Hoje eu já cansei
 De pra você não ser ninguém

O passado não foi o bastante
 Pra lhe convencer
 Que o futuro seria bem grande
 Só eu e você

Mas quando a lembrança
 Com você for morar
 E bem baixinho
 De saudade você chorar
 Vai lembrar que um dia existiu
 Um alguém que só carinho pediu
 E você fez questão de não dar
 Fez questão de negar

O sucesso de “Ouça” foi meteórico tão logo lançado, após a estreia sem grandes impactos dessa cantora que surgira um ano antes no cenário da música popular, com o LP *Convite para ouvir Maysa*, destinando o que arrecadava com sua arte a ações filantrópicas. Desta vez, porém, levada ao estrelato em poucas semanas, logo o nome da novata Maysa Matarazzo – sim, Matarazzo, porque não há de se esquecer que o sobrenome milionário fez parte de seu lançamento comercial –, assumia outros ares. As personagens com as quais convivera até então, brincando de representar em seu teatro de escrita adolescente, em breve ganhariam novos palcos. Novas máscaras também estavam para ser vivenciadas. E em meio a esses resultados da leitura e releitura que ela

fez do mundo, transcendendo por primeira vez seu espaço privado, antes limitado a conhecidos próximos, houve quem achou que já tinha ouvido e visto algo parecido.

No mesmo ano de 1957, das páginas do *Diário da Noite*, o colunista Jota Efe acusou: o samba-canção “Ouça” não passava de plágio, “uma cópia barata de outra música, ‘Dream lover’, incluída da trilha sonora de um velho filme estrelado por Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald, *Alvorada do amor (The love parade)*, dirigido por Ernest Lubitsch em 1929”²⁷⁶. Trinta anos separavam uma e outra canção, muito mais do que os 20 anos de idade da jovem compositora. A verdade é que, embora os trechos iniciais fossem parecidos, “tecnicamente, o plágio se configura quando pelo menos sete compassos de uma obra original são copiados à risca por outra, o que não era o caso”. Não se tratava, portanto, de uma cópia. Mas da expropriação da autorização de alguém, de uma cópia desestruturada, ressignificada. O filme era outro.

²⁷⁶ Cf. NETO, Lira. Op. cit. p. 90.

DE SI, PARA SI



Tão interessante quanto presenciar a “gênese”, o ato de criação da letra de um samba-canção que se tornaria a melhor tradução da cantora e compositora Maysa, pertinente aqui é descobrir, no mesmo caderno intitulado “Caderno de músicas próprias”, novas colagens, de outro tipo, mas no mesmo estilo recorta-e-cola com que a jovem Maysa construiu seus *hupomnêmata* modernos, colocando nesse palco suas personagens preferidas.

Agora, porém, aquela que mais irá lhe inspirar dali para frente, de quem a arquivista incorporará mais vivências, vestindo-lhe a máscara, como fez com as outras, será justamente a cantora e compositora Maysa Matarazzo, a figura pública, a “voz da solidão”, a intérprete da dor-de-cotovelo, aquela que já subira aos palcos, embora ainda timidamente, mas que cada vez mais passará a frequentar as páginas de jornais e revistas, assim como as rádios e os recentes programas de TV – e com os quais a própria arquivista irá se retroalimentar.

Assim sendo, entre os recortes que a jovem colou ali, antes e depois do rascunho do futuro samba-canção “Ouça”, estão notícias da artista “Maiza Matarazzo” (como é identificada no recorte), onde se lê o seguinte: “Hoje, o conjunto da ‘Cave’ acompanhará MAISA MATARAZZO, na apresentação especial que ela fará, no programa ‘Ronda Social’, na TV, canal 3, logo depois de ‘O Céu é o Limite’”. E também:



110



111



112



113

Pelo teor da reportagem colada nas páginas 57 a 59 do caderno, intitulada “Maiza Matarazzo vai ser cantora”, sem data e tampouco sem menção ao nome do veículo em que foi publicada – embora parte do logotipo do jornal *Última Hora* se deixe entrever –, percebe-se aí que se tratam das primeiras notícias sobre a cantora e compositora, saudada então pela imprensa, conforme já observado, com o sobrenome famoso, “Maysa Matarazzo”. O texto assim anuncia o surgimento da nova cantora e o breve lançamento de seu primeiro disco, ainda com título provisório, colocando toda a ênfase no altruísmo da nova artista, que reverterá as vendas – de discos e ingressos de seu primeiro show – para o Instituto Central do Câncer. Não antes sem ressaltar sua privilegiada condição social, como alguém “sem a necessidade de usar a voz para ganhar a vida”.

Nas fotos assinadas por Armando Bernardes que acompanham o texto de autoria de Fernando de Barros, e para as quais a novata cantora posou especialmente, a artista aí se apresenta com um *tailleur* bem comportado, as pernas cruzadas com cuidado, os cabelos penteados – o que muito em breve não acontecerá mais –, sempre sem olhar para a câmera, mirando o horizonte ou remexendo alguns discos, talvez em uma atitude evasiva e submissa – o que tampouco não acontecerá mais em breve. As legendas dessas fotos se limitam a dizer:

“Olhando discos de ‘long-play’. Até há pouco tempo, era uma admiradora, mas dentro em breve, seus discos também estarão à venda”;

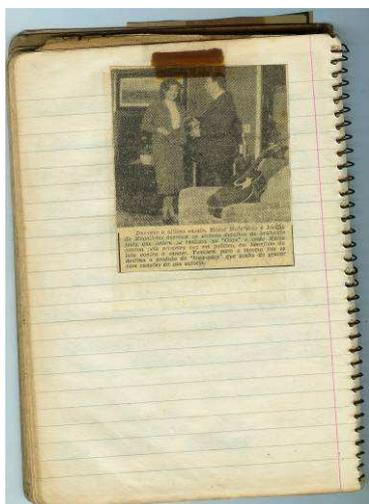
* * *

“É a primeira vez que uma artista grava um disco com música e letra de sua autoria. O long-play’ de Maiza terá o título de ‘Nasce uma estrela’”;

* * *

“As músicas de Maiza Matarazzo são nostálgicas. Falam de saudades, do tempo que passa, das coisas simples da existência humana. Seus versos são simples e dentro em breve serão populares”.[Sic]

E há ainda outros dois recortes semelhantes que também foram colados em outras páginas do caderno.



114



115

[*Transcrição da reprodução 114*]

“Durante o último ensaio, Mayza Matarazzo e Jordão de Magalhães acertam os últimos detalhes da brilhante festa que ontem se realizou no ‘Cave’ e onde Maiza cantou pela primeira vez em público, em benefício da luta contra o câncer. Também para o mesmo fim se destina o produto do ‘long-play’ que acaba de gravar com canções de sua autoria.”

[*Transcrição da reprodução 115*]

“A estrela no ‘Cave’ de Maiza Matarazzo cantando em benefício da luta contra o câncer, foi um ‘sucesso’. Maiza cantando composições de sua autoria (que brevemente serão apresentadas em um disco ‘long-play’ também para ser vendido em benefício da mesma campanha) apresentou-se com a segurança de uma grande intérprete, arrancando aplausos de todos que superlotaram o bar da rua da Consolação. Na assistência alguns dos nomes mais representativos da vida paulista prestigiando uma grande obra de beneficência”.

Essas primeiras imagens públicas da cantora e compositora Maysa Matarazzo, como se percebe pelo texto e fotos, entre outras, encarregam-se de apresentar uma

artista bem educada, recatada, refinada, culta, autora de versos (“simples e dentro em breve populares”), alheia aos interesses mercadológicos e mais voltada para as ações beneficentes – aliás, uma condição imposta pelo marido, para que só assim ela pudesse se apresentar como cantora. Essa é, portanto, a máscara de “Maysa Matarazzo”, a representante da elite, aquela que deve ser familiarizada com a erudição e a alta cultura, mas que transita à vontade, e sem necessidade (financeiramente falando), pelo universo popular: eis mais uma personagem, em breve também a ter sua máscara substituída.

Mas de volta ao universo da escrita da arquivista, considerando-a como aquela que assinou seu nome de casada em seu “Caderno de músicas próprias”, em comparação com a jovem Maysa, trata-se de um conjunto menos variado e menos recorrente, talvez com até menos rasuras. Mas o que há de significativo sob essa máscara é a ausência de uma escrita no estilo de um diário, por exemplo, fato que, por outro lado, não deixa de ser também sinal das características descontínuas dessa prática, já que

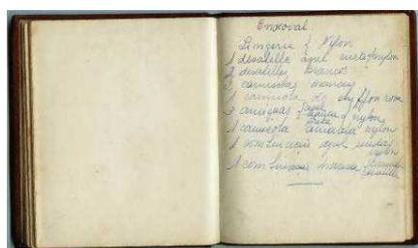
la femme mariée, pendant longtemps, et en particulier dans le système social que sévit de 1800 a 1950 environ, n’a pas ce minimum d’indépendance nécessaire pour écrire un texte où elle puisse vraiment livrer ses pensées les plus secrètes sans risquer d’y être surprise para le regard de l’autre.²⁷⁷

Desde que interrompera seu diário de adolescente, quando listara itens de seu enxoval logo após a confirmação do pedido de casamento, em 1954, dali em diante, entre a cerimônia nupcial e seus primeiros passos como cantora “altruísta”, desse período em que vive o papel da jovem esposa Maysa Matarazzo, o que restou no baú de seu autoarquivamento, com exceção do caderno citado, são basicamente fotos.

A partir dessa constatação, é possível dizer que, ao longo desses anos, há um quase emudecimento de sua escrita, esta que, agora, dá lugar, pela quantidade de fotos arquivadas, ao uso delas para criar um outro tipo de imagem, não mais feita de palavras, mas de um corpo referente que, paradoxal e simultaneamente, também se mortifica nesse mesmo corpo, porque esse estar-aí das fotografias que invadem seus dias com mais frequência, tal qual o corpo nelas representado, imobilizado no instante que já não

²⁷⁷ Cf. DIDIER, Béatrice. Op. cit. p. 74-75. Em tradução livre: “a mulher casada, durante muito tempo, e particularmente no sistema social que vigorou de 1800 a aproximadamente 1950, não tinha o mínimo de independência necessária para escrever um texto em que pudesse liberar seus pensamentos mais secretos sem correr o risco de ser surpreendida pelo olhar do outro”.

é mais, ficou assim para sempre e nunca mais. Antes das fotos propriamente ditas, os últimos textos da diarista permitem conhecer mais da nova personagem em formação:



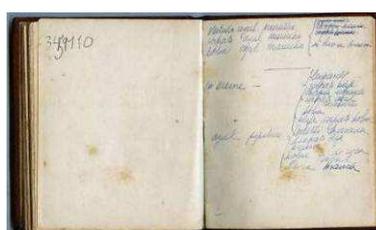
116



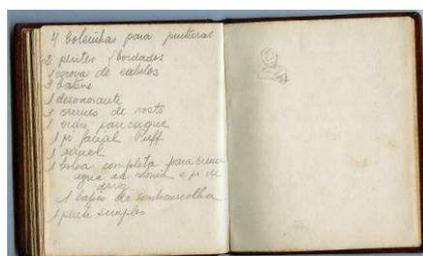
117



118



119



120

As reproduções numeradas de 118 a 120, correspondem às páginas 56-57, 58-59, 60-61, 66-67, 68-69 do “Diário de adolescente de 1954”, respectivamente. Elas apresentam listas, desta vez não só de enxoval, mas de itens a compor o guarda-roupa e a lingerie de uma mulher sofisticada e elegante, o figurino da nova personagem, onde se incluem peças como: três *desabillés*, quatro camisolas, duas anáguas, três combinações, duas calças, duas blusas/malhas, onze pares de sapatos, seis bolsas (uma de crocodilo), quatro pares de luvas, oito pares de “meias de nylon”, sete vestidos (“um verde com vison jersey”), três costumes, quatro bolsinhas para pintura e itens de maquiagem.

Incorporando aí a “Comentarista de moda”, mais ainda na página 67, reprodução 119, a diarista trata de providenciar a combinação dos itens listados, onde se lê, por exemplo, que com vestido, sapatos e bolsa azul marinho, depois de titubear e riscar “pode usar chapéu branco e sapato branco”, ela escreve “só luva branca”. Já a página seguinte traz um desenho à lápis de uma criança, provavelmente um menino, e nenhuma palavra mais. Hora de gerar o filho. Depois disso, novamente a descontinuidade. As próximas imagens de si, por um breve período, serão só de fotografias.

ISSO-É, ISSO-FOI

“Mas a Fotografia não é nem pintura, nem... fotografia; é um Texto, ou seja, uma meditação complexa, extremamente complexa, sobre o sentido.”

Roland Barthes²⁷⁸

Antes de visualizar as fotografias a que me refiro, do breve período em que a jovem Maysa silencia sua escrita para os preparativos e os primeiros anos de seu casamento, é importante considerar o fato de essas mesmas fotos, da maneira como foram arquivadas por Maysa, e por mim encontradas e extraídas de seu baú, não serem sempre iguais. E não por que apresentam marcas do tempo sobre o suporte papel (que pode se desgastar), ou porque foram alteradas pela reprodução digital de que me utilizo, mas porque

são fragmentos, cujas amarras se desprendem. À deriva, [elas vão se] transformando em passado difuso e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou combinação com outras fotografias). Poder-se-ia igualmente descrever uma fotografia como uma citação, o que faz do livro de fotografias um livro de citação.²⁷⁹

Reconfigurando-as como se fossem citações, portanto, extraíndo-as de um dado contexto para inseri-las em outro, tento vislumbrar – seja pela fotografia, esse “relógio de ver”²⁸⁰ – a continuidade de um jogo de máscaras que de repente se fez quase ausente pela palavra escrita – ao menos em relação ao que existe no arquivo consultado.

Partindo da ideia de que fotografar algo ou alguém é atribuir-lhe importância, vale considerar aqui o momento especial em que a arquivista Maysa se deixou registrar e, conseqüentemente, a seu ter-estado-ali, o instante em que, diante da câmera, fabricou-se e se cristalizou como tal, lançando o corpo referente (a máscara) à eternidade sem morte – por mais que toda fotografia, ao expor a vulnerabilidade do referente fotografado, testemunhe sempre a dissolução inexorável do tempo.

²⁷⁸ Cf. BARTHES, Roland. “Assim [sobre fotografias de R. Avedon]”. Op. cit. V3. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 193.

²⁷⁹ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 71.

²⁸⁰ Cf. BARTHES, Roland. 1984. Op. cit. p. 30.



121



122

As duas fotos acima, da jovem Maysa e de seu noivo e então futuro marido André Matarazzo, embora ambas sem data exata, fotos que incluo na classificação pessoal, foram registradas entre outubro de 1954 e janeiro de 1955. À esquerda, na fotografia 121, do casal no dia de seu noivado (aquilo que foi) ficou o instante congelado no tempo, eternizado ali porque a morte não poderá jamais contemplar-se²⁸¹. A imagem da futura Maysa Matarazzo (aquilo que é) se revela então no início da configuração de si como tal, sob essa máscara, representando-se recatada e dócil, feminina, com os braços para trás, discretamente voltada para o noivo, olhando para lugar nenhum (talvez a dissimular a jovem noiva que sonhou com Sílvio e se encontrou com o Mel Ferrer brasileiro, seu segredo de escrita), enquanto o futuro marido de frente encara o fotógrafo²⁸². A gestualidade não destoia dos códigos sociais da época e como moldura adequada ao evento, há um ambiente burguês, deixando perceber um quadro de flores pintadas, um lustre de pingentes, uma mesa posta, talvez da comemoração.

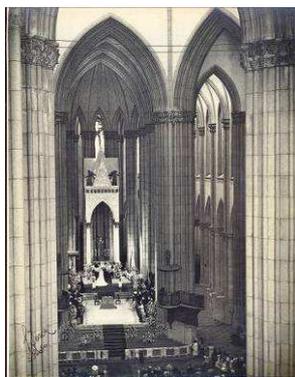
Já na fotografia 122, à direita, tirada no dia do casamento civil, saindo sem ajuda do carro – mais uma vez eis aí a relação casal e carro –, a jovem esposa desta vez encara as lentes, em primeiro plano, deixando entrever um olhar e sorriso maroto, nem tão submisso assim, portanto, embora dissimulado pela rede (a convenção social) de seu

²⁸¹ BARTHES, Roland. Op. cit. 1984. p.142.

²⁸² “De acordo com a retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera é sinônimo de solenidade, franqueza, revelação da nossa essência. Por isso é que a frontalidade parece perfeita para o retrato protocolar (como casamentos, formaturas), mas inadequada às fotografias utilizadas em cartazes de rua como propaganda política de candidatas a eleições. (Para os políticos, olhar fixo de três quartos é o mais comum: um olhar que mais ambiciona do que confronta, sugerindo, em vez de uma relação com o espectador e com o presente, outra, mais enobrecedora e abstrata, com o futuro).” Cf. SONTAG, Susan. Op. cit. p. 38.

chapéu. O noivo, em figurino repetido, mais uma vez encara a câmera, e parece chegar tarde para abrir a porta e conduzir a esposa, como mandava o protocolo. O corpo referente permanece assim eternizado no instante em que ela se levanta sozinha, sem a ajuda esperada. Ao fundo, em néon quase imperceptível, a palavra “Caprice”, que, traduzida do francês, pertinentemente dentro desse contexto, remete a conceitos como “capricho, fantasia, inconstância, irregularidade, extravagância, loucura, arbítrio, vontade”²⁸³.

As fotos a seguir, são do casamento religioso, em evento que, digno de um Matarazzo, mobilizou sobretudo a elite paulistana de então, tendo sido celebrado no marco zero da cidade (a mesma cidade que a família do noivo, com suas indústrias, ajudou a fazer crescer), na Catedral da Sé, conduzido pelo então arcebispo de São Paulo. Preservadas pelo autoarquivamento, já são por si significativas, a começar pelo tipo de evento que se quis lançar no tempo – é só pensar que não há ali fotos de paisagens!



123



124



125



126

²⁸³ BURTIN-VINHOLES, S et alli. *Dicionário de francês-português, português-francês*. 38 ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.

Nas reproduções 123 a 126, estão as imagens de um verdadeiro espetáculo burguês. Do alto da Catedral da Sé, foto 123, em São Paulo, tem-se a grandiosidade e o esplendor da cerimônia religiosa, pequena ao fundo, adornada pelas gigantescas colunas atemporais do templo cristão. Nas fotos 124 e 125, a ostentação dos presentes devidamente etiquetados, verdadeira sofisticação em prata e cristal, expostos assim ao ritual de visitação (quem deu o quê), em um cenário de luxo também atemporal. Na foto 125, tem-se a exclusão cordial: com roupas de serviçais, mulheres negras, sem olhar para a noiva, mas com o olhar aflito para a câmera (“deveríamos estar aqui?”), esperam, do lado de fora, para, do jeito que puderem – e que talvez lhes forem permitido – participar com sua exclusão do espetáculo alheio.

No dia seguinte, em recorte de jornal preservado pela arquivista, há a ampliação da encenação social, da publicidade do privado, agora com uma manchete que anuncia: “Enlace Monjardim-Matarazzo”.



127

No texto, sem referência ao jornal de onde foi recortado, é possível ler o seguinte, antes de extensa lista com o nome dos convidados presentes:

[Transcrição da reprodução 127]

Às 17,30 horas do dia 24 de janeiro, na Catedral da Sé, em cerimônia oficiada pelo arcebispo de São Paulo, D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota, receberam a benção nupcial a senhoria Mause Figueira Monjardim, filha da sra. Inah Figueira Monjardim e do sr. Alcebiades Guaraná Monjardim, e o sr. André Matarazzo, filho da condessa Amalia Matarazzo e do conde Andrea Matarazzo. Durante a solenidade religiosa, o arcebispo de São Paulo transmitiu a benção especial a eles enviada pelo Papa Pio XII. [...] [Sic]

A linguagem que descreve o cenário da igreja e a noiva como centro das atenções (a mulher em ascensão social), revela mais da personagem:

[Continuação de transcrição da reprodução 127]

Formando condigna moldura à juventude e à formosura da noiva, o templo mostrava-se todo ele largamente ornamentado de angélicas entretecidas de alvos antúrios. Por entre os delicados renques e molhos de flores, a noiva, conduzida por seu pai, encaminhou-se para o altar, enfeixando nas mãos orquídeas nacaradas de rara beleza.

Quanto à foto tradicional da noiva, que não poderia faltar ao espetáculo, deixo sua descrição com a linguagem empolada do mesmo jornal acima:



128

[Continuação de transcrição da reprodução 127]

De cetim italiano branco, com vagos reflexos cinzas, era o seu vestido nupcial, vestido que aliava ao seu brilho natural a fulguração macia e constante de pérolas e lantejoulas. A coifa, também rebrilhante, sustinha atrás, à guisa de um lírico arremate, o véu simbólico, vaporoso e amplo.

As fotos de casamento, há um século e meio, pelo menos, “tem sido parte da cerimônia, tanto quanto as fórmulas verbais tradicionalmente empregadas nesse ritual”, até mesmo porque

rememorar as realizações de indivíduos considerados membros de uma família (como também de outros grupos) constitui a mais antiga utilização popular da fotografia. [...] A máquina fotográfica acompanha a vida familiar. [...] Através da fotografia, cada família constrói uma

crônica – retrato de si mesma, uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão.²⁸⁴

O que mais chama a minha atenção nas fotos da jovem noiva, para além da simbologia toda – como a sofisticação da cena e acessórios, além do ligeiro apoio da noiva sobre o maciço móvel secular –, é seu olhar perdido, seu rosto que não sorri, como mandaria novamente o protocolo. A noiva não encara o espectador de frente, não revela alegria ou satisfação. Na foto à direita, inclusive, ela até mesmo esboça certa inquietação – ao que mais tarde justificaria ter sido uma recomendação da mãe, dizendo que noiva séria é mais chique.

A crônica que as fotografias da jovem esposa Maysa Matarazzo vão escrever depois disso trazem algumas imagens bastante significativas, considerando o que ficou silenciado ali e o que Maysa, adulta, dirá mais adiante, quando faz uma retrospectiva em relação a esse período de sua vida, em uma de suas últimas entrevistas, quando disse que se casou muito cedo, classificando o casamento como uma espécie de continuação do “colégio interno”, principalmente em relação à música²⁸⁵. A impossibilidade de viver a música, como disse, ou, como observo eu, de continuar a ressoar vozes pelas máscaras de sua escrita, em especial os versos, talvez expliquem um pouco mais as seguintes fotos desse período:



129



130

Ambas as fotografias acima foram tomadas na residência do casal Maysa e André Matarazzo, no bairro do Pacaembu, por ocasião da visita que receberam do ex-governador de São Paulo (1947-50), provavelmente já prefeito da capital paulista (1957-

²⁸⁴ Cf. SONTAG, Susan. Op. cit. p.8.

²⁸⁵ Ver nota 60.

58). Pelo olhar evasivo, cabisbaixo e distante da Maysa que se deixou flagrar assim, como referente, nota-se nela, uma ponta de fastio e até mesmo de aborrecimento em torno de mais um compromisso social entre poderosos, ao lado do marido industrial, seu “colégio interno” para a música.



131



132

A expressão de aborrecimento visível nas fotos da jovem senhora e agora mãe são cada vez mais recorrentes. À esquerda, embora encare o olhar de quem a observa – e observará infinitamente através dos tempo –, não há o brilho, a alegria e sequer a manifestação da tradicional atenção maternal para com o filho. Na fotografia à direita, a maternidade mais parece um dever a cumprir. Ao ensinar o filho a dar os primeiros passos, o olhar dela é para o chão, o vazio, sequer para a criança e seu primeiro desafio.

A máscara da jovem esposa Maysa Matarazzo parece não lhe caber mais. Em breve cairá também o mundo da cantora “Maysa Matarazzo”. E, junto dele, o emudecimento, porque a escrita de Maysa, adulta, irá então renascer com tamanha constância, força e impulsividade como jamais se vira antes.

CAPÍTULO 4

A VIDA COMO ESPETÁCULO

– *Eu devo ter umas 36 ou 37 músicas gravadas minhas. Vamos dizer que 25 já estavam feitas **quando...**, quer dizer, já estavam feitas não, vamos dizer que umas 15 estavam feitas, as outras vieram depois com o afastamento do casamento, com aquele face the fact, **quando me encontrei realmente sozinha, que eu optei totalmente, me encontrei sozinha no mundo. [...]** E aí me encontrei com o mundo inteiro me cobrando tudo o que eu dizia, foi realmente aí que eu explodi em termos de letra, de angústia, de tudo, né.²⁸⁶ [grifo meu]*

Antes mesmo de chegar aos 20 anos de idade, segundo declara distanciada no tempo a artista Maysa, falando desde sua última entrevista, já estavam compostos mais de 15 sambas-canções de sua autoria. Espalhados na época por seus cadernos de adolescente, ainda na condição de projetos de letras de música, estavam ali sob a marca da escrita da jovem Maysa, o que significa que, aos escrevê-los, ela incorporava vivências alheias, fazendo ressoar no papel muitas dores de amor e infinita melancolia. Mas o que a distância silenciou nessa leitura retrospectiva foi justamente o fato de que nesses cadernos não havia, naquele tempo, sambas-canções. Tratavam-se de versos.

Entre uma e outra classificação existe um universo de ressignificações a se considerar, principalmente porque, ao se tornarem sambas-canções, além de ganharem elementos musicais que os modificaram, de se submeterem a particularidades comerciais, já não era mais a jovem Maysa quem os assinava. Essa passagem é de suma importância para continuar a ler o arquivo em questão, porque, como já discutido, o nome Maysa acabava de se tornar público, ganhava contornos de autora, transcendia o palco de papel, indo direto para o espetáculo propriamente dito, primeiro com o sobrenome Matarazzo, depois sem ele, com todas as implicações que daí decorreram. Implicações essas que a própria artista, embaralhando vida e obra, transpondo fronteiras e fazendo repercutir essa intertextualidade, vestiu a personagem, dando-lhes uns e outros tons, servindo-se da imprensa e da mídia para se construir e se fazer ver dessa maneira, continuando a recortar e colar para si as imagens que disseminava.

²⁸⁶ Transcrição de trecho iniciado em 0:15:22, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

Não é por outra razão senão a de que tudo foi – e continua sendo – construção, que a canção “Ouça”, o samba-canção que firmou o nome de Maysa Matarazzo no imaginário e na história da música popular brasileira, chegando a lhe render na época um milhão de cruzeiros em apenas seis meses e consolidando o gênero fofa, acabou sendo definido por ela e também pela imprensa, para deleite do público – aquele “*mundo inteiro que encontrei cobrando o que eu dizia*” – como uma carta, “quase um bilhete” endereçado ao ex-marido, justamente quando o peso do sobrenome Matarazzo também fazia parte do espetáculo da então novata cantora e compositora. Primeiro, atribuindo-lhe o fator distinção; e depois, a referência para a transgressão.



133



134

Na capa do primeiro LP de Maysa Matarazzo, *Convite para ouvir Maysa*, de 1956, um bouquet de orquídeas – com o título do disco escrito à mão, no cartão que o acompanha, simulando as regras e protocolos da boa etiqueta – substitui a imagem da cantora, que, como convém à discrição esperada da elite, não expõe o seu rosto. Essa ausência é de certa maneira sugerida nas entrelinhas da contracapa, conforme transcrição da reprodução 134 abaixo, em seu texto cheio de qualificações que sugerem a inserção e “dependência” da cantora em relação a um sistema patriarcal – “filhinha”, “menininha”, “senhora Monjardim Matarazzo”. Assinado por Roberto Corte-Real, o executivo da gravadora RGE que a descobrira, essa versão seria repetida várias vezes, tornando-se oficial dentro da historiografia da música popular brasileira:

[Transcrição da reprodução 134]

Vamos contar aqui, a história deste disco, que nasceu pura e casualmente, podendo parecer até fruto da imaginação de algum novelista.

Por ocasião do aniversário da Boite Oasis em 1956, coincidindo com a viagem de férias desse grande artista brasileiro, ZÉ CARIOCA, dos desenhos do Walt Disney, fomos convidados por Vicente Colaferri a participar da comemoração que reunia todos os amigos do simpático Night Club de São Paulo. [...] Entre os amigos presentes [...] estava a figura toda “coração” de Alcebiades Monjardim [...] Zézinho, que conhecia profundamente a sensibilidade artística do Monja, não teve dúvidas ao término da festa, em aceitar um convite para uma visita a sua casa, onde fazia questão que acompanhasse e ouvisse sua filhinha cantar. A menininha que esperávamos encontrar se apresentou ante nossos olhos surpresos, prestes a ser mamãe, e era senhora Maysa Monjardim Matarazzo.

Passada a surpresa inicial, Maysa começou a cantar em inglês os maiores sucessos da música popular norte-americana. Confesso, que ficamos admirados diante de tanto talento artístico e interpretativo. Nossa emoção cresceu ainda mais, quando dona Iná Monjardim, sua mamãe e fã mais ardorosa, pediu a Maysa que cantasse algumas de suas composições.

Chegamos em alguns momentos, ao ouvi-la, a duvidar que pudesse existir alguém que houvesse absorvido com tanta singeleza e sinceridade, os ensinamentos do cancionero romântico do Brasil, deixados por tantos compositores de fama, dentre eles o grande Noel, do qual Maysa apesar de não o ter conhecido, guarda em verdadeiro relicário, isto é, na mente e no coração todas as suas mais inspiradas páginas musicais. [...]

De acordo com essa versão oficial de apresentação da cantora, nota-se a ênfase à história que poderia ter sido escrita por um “novelista”, subentendendo-se um enredo “pouco real” dentro do cenário musical brasileiro, tão cheio de histórias de cantoras pobres lutando pela ascensão via carreira artística: ou seja, a descoberta por acaso da moça sofisticada, oriunda da elite social e econômica, que, sem ser cantora profissional e sem ter interesse mercadológico nisso, canta e compõe maravilhosamente bem, tendo guardado “em verdadeiro relicário, isto é, na mente e no coração”, todas as mais inspiradas páginas musicais de Noel Rosa e do “cancioneiro romântico do Brasil”. Em outras palavras, deslumbrava-se o autor do texto diante dessa elite expressando-se em canto e versos populares, utilizando-se, para isso, da indústria fonográfica, inserindo-se no universo da cultura de massa. Uma novidade de grande apelo comercial.

E foi assim que, não como que de repente, já que por trás desse encontro houve uma rede de relações, a encenação tantas vezes vivenciada de segunda mão pela jovem

Maysa estava prestes a ganhar um cenário real, palpável, de outra natureza. Não poderíamos esquecer que, em seus cadernos de adolescente, lançada ao futuro pelo gesto do autoarquivamento, estiveram o tempo todo registradas ali a autorrepresentação de si ao lado da anotação do dia em que rogou para si a incorporação do sambista.



135

[Transcrição da reprodução 135]

Noel Rosa, eu peço.

Encarna em mim, oh Noel Rosa, e continua em mim tua vida gloriosa,
teus sambas inimitáveis

Nesta altura dos acontecimentos, como dar mais vida à Maysa-Noel e a tantas outras Maysas musicais e populares se havia o peso do nome Maysa Matarazzo a contradizê-las? Talvez aí estivesse a oportunidade para trocar de personagem. E, assim, dar nova vida ao “cancioneiro romântico”, intensificando-o com componentes melancólicos tão necessário à fossa. Talvez fosse melhor mesmo “aproveitar a bossa” – e fazer uso da visibilidade conquistada por Maysa Matarazzo para construir Maysa, a voz da solidão, tanto para si quanto para o outro. Hora de intensificar o trauma e dar-lhe testemunho público. Em matéria de desilusão, abandono, melancolia e solidão havia finalmente muito o que dizer e fazer crer que era o que realmente se sentia. Por meios de versos, canções, performances de si, pela autopoética.

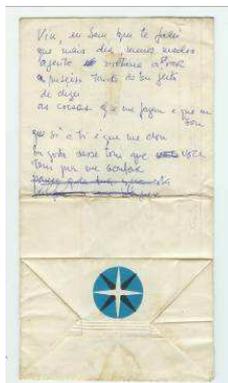
O samba-canção classificado como uma “carta com destinatário certo”, cantado em tom imperativo, intitulado “Ouça”, interpretado pela artista com significativa intensidade dramática, em que afirmava ter sido “Um alguém que só carinho pediu”

para alguém que “fez questão de não dar/Fez questão de negar”, de certa maneira contribuiu para se compor esta leitura, assim como, se pensarmos bem, também as reticências do “quando...”, a indicar aí o olhar e a percepção da demanda de um público externo que “cobrava o que ela dizia”, ávido pela espetacularização de sua suposta dor privada, tudo já sinalizado no depoimento que propositadamente abre este capítulo, frase que foi completada pela seguinte frase: “quando me encontrei realmente sozinha, que eu optei totalmente, me encontrei sozinha no mundo. [...] E aí me encontrei com o mundo inteiro me cobrando tudo o que eu dizia, foi realmente aí que eu explodi em termos de letra, de angústia, de tudo, né”.

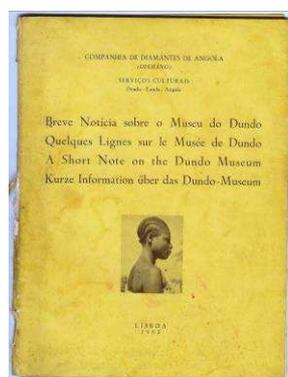
Vale observar que o termo “explosão” não é, digamos, nenhum metáfora vazia, usada por força de expressão, a considerar para isso a dispersão de versos e textos que, bem longe do silêncio que se registrara na fase dos primeiros anos de casada, agora espalhavam-se pelo arquivo de Maysa, e não mais reunidos em cadernos, com uma ou outra exceção, mas agora dispersos em papéis avulsos, de todo tipo e procedência, a revelar uma pulsão de escrita compulsiva, urgente, que parecia não deixar passar papel em branco. A seguir, um pouco desses fragmentos disparados.



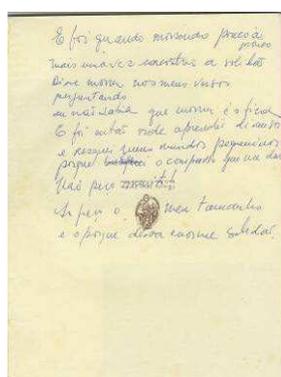
136



137



138



139

Nas reproduções 136 e 137, observa-se que, sobre um daqueles antigos sacos de papel de aviões oferecidos para o “conforto” do passageiro em “caso de indisposição”, de acordo como o que se lê na sua superfície, no verso deste, arrancando-o de sua função primeira, a escrita de Maysa adulta, também como se fosse uma “carta”, registra:

[Transcrição da reprodução 137]

Viu, eu bem que te falei
 que mais dias, menos medos
 a gente voltaria a se ver
 preciso tanto do teu jeito
 de dizer
 as coisas que me fazem e que eu
 sou
 que se a ti é que me dou
 Eu gosto desse tom que [rasura] você
 tem pra me contar
~~parece que tua boca~~
~~está sempre a me beijar~~

Já na reprodução 139, na folha de rosto de um álbum intitulado “Breves Notícias sobre o Museu do Dundo” – editado pela Companhia de Diamantes de Angola, país onde a cantora esteve em turnê no ano de 1969 –, que é outro suporte a adquirir nova função mediante as palavras ali escritas, estas, na condição de versos, apesar do caráter plurissignificativo que assim adquirem, não deixam, por outro lado, de revelar indícios de metalinguagem: os próprios versos são sabidos portadores de morte e solidão, algo de grande dimensão, diante dos quais vale riscar os mundos pequeninos.

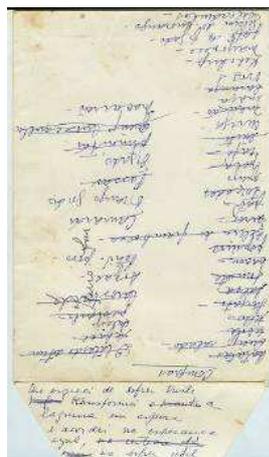
[Transcrição da reprodução 139]

E foi quando morrendo pouco a
 pouco
 mais uma vez encontrei a solidão
 Disse morrer nos meus versos
 perguntando
 eu não sabia que morrer é o final
 E foi então onde aprendi dimensão
 e risquei meus mundos pequeninos
 Porque ~~busquei~~ sei o compasso que me dou
 Não peço muito!
 Só peço o meu tamanho
 E o por que dessa enorme solidão

No envelope abaixo, citado como outro exemplo de material ressignificado depois de servir de suporte para a escrita da arquivista, vê-se o registro transitório de uma efêmera lista de compras de alimentos, algo passível, portanto, de ser descartado, mas que ganha, porém, direito à preservação depois que versos foram escritos no espaço usado para fechá-lo. Ali, a tristeza assume ares de um estado voluntário, necessário, embora momentaneamente esquecido, logo, porém, retomado como um “sofrer útil”.



140



141

[Transcrição da reprodução 141]

Me esqueci de sofrer triste
 preferi transformei o pranto a
 lágrima em espera
 e acordei na esperança
 azul, na certeza da
 espera no sofrer útil

Abaixo, a mesma escrita de estilo compulsivo, assim nomeada pela urgência em se expressar no papel que estivesse mais próximo, em texto a que voltarei mais adiante, o suporte é um folheto de lavanderia do Caravelle Palace Hotel, de Curitiba. Cabe observar que os versos inscritos nesse papel atípico, lançados à posteridade sem data e com rasuras – a lembrar ecos distantes de “Poema de sete faces”²⁸⁷, de 1930, de Carlos

²⁸⁷ “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.//As casas espiam os homens/que correm atrás de mulheres./A tarde talvez fosse azul,/não houvesse tantos desejos.//O bonde passa cheio de pernas:/pernas brancas pretas amarelas./Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./Porém meus olhos/não perguntam nada.//O homem atrás do bigode/é sério, simples e forte./Quase não conversa./Tem poucos, raros amigos/o homem atrás dos óculos e do bigode,// Meu Deus, por que me abandonaste/se sabias que eu não era Deus/se sabias que eu era fraco.//Mundo mundo vasto mundo,/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução./Mundo

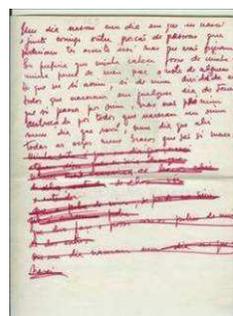
Drummond de Andrade, de quem Maysa era leitora, inclusive no trecho riscado –, revelam, ao final, indícios de uma fragmentação de si que muito em breve também será associada à imagem da cantora.



142



143



144

[Transcrição da reprodução 144]

Um dia nasceu um dia em que eu nasci
 e junto comigo outra porção de pessoas que
 poderiam ter escrito isso mas que não fizeram
 Eu preferia que minha cabeça fosse de minha mãe
 minha perna de meu pai o resto de alguém mais
 Do que ser só assim, só de mim dividida em
 todos que nasceram em qualquer dia no tempo
 que só passa por mim, mas não pra mim
 destroçada por todos que nasceram em mim
 num dia que sorri, num dia que abri
 todas as vezes os braços que são só meus
~~Minha sorte é que no dia que nasci~~
~~alguém disse que eu seria das que~~
~~nunca se cansariam de braços abrir~~
~~de olhos entendem de olhos ver~~
~~e entender~~
~~que a pobre de mim se perde no sim~~
~~que é o mesmo pobre~~
~~que devo, faço e posso com os pobres de mim~~
~~de dos outros~~
~~que um dia nasceram um dia em que eu~~
~~nasci~~

O tom e o conteúdo desses versos, em que a “voz poética”, sempre falando de amor, alterna-se entre um olhar mais leve e otimista e outro mais melodramático e denso, sempre, porém, dentro da temática das dores do coração, revelam, de certa

mundo vasto mundo,/mais vasto é meu coração.//Eu não devia te dizer/mas essa lua/mas esse conhaque/botam a gente comovido como o diabo. ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

maneira, como a escrita da Maysa adulta passou a se comportar, reconhecendo na sua “solidão” tanto “o compasso que se deu”, quanto seu “sofrer útil”, uma autocompreensão construída, que, com certeza, revelar-se-ia fundamental para compor a nova imagem da cantora – tão logo ela deixasse de ser Maysa Matarazzo para ser simplesmente Maysa²⁸⁸.

Mas antes de prosseguir, é importante conhecer mais dessa Maysa que acabara de se tornar “autora” e ainda mantinha atrelado à sua imagem o peso do sobrenome, por isso mesmo a experimentar como nunca a ambivalência de transitar entre a elite social e econômica, esta “forjada” entre valores “elevados”, e o convívio com os artistas e a boemia da música popular de massa. Um curioso exemplo da ambivalência dessa fase é a mensagem publicitária reproduzida a seguir, divulgada nas revistas femininas de então, aliás, um recurso copiado de Hollywood para a aceitabilidade e legitimação de produtos e artistas, ambos entendidos como mercadorias, mas também a revelar a comunidade ilusória que os aprovou, onde, ironicamente, uma representante da elite paulistana, “consagrada”, presta-se a “vender” sabonetes.



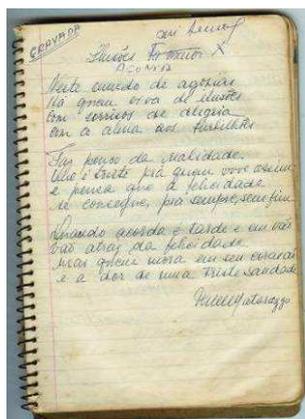
145

[Transcrição da reprodução 145]

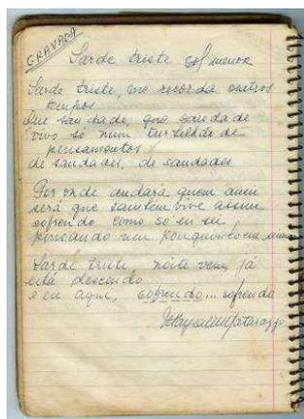
“A ação profunda e duradoura de sua espuma fina e perfumada deixa uma agradável sensação de frescor e vitalidade na cútis. Por isso Maysa Matarazzo, a grande revelação da nossa música popular, também é apreciadora do SABONETE CINTA AZUL. ‘É realmente um sabonete que agrada em cheio’, declara a consagrada Maysa”.

²⁸⁸ A expressão “Simplesmente Maysa” foi usada para intitular uma coletânea de quatro Cds, lançada em 2000 pela Som Livre, dentro dos esforços para resgatar a cantora do esquecimento e capitalizar sua memória.

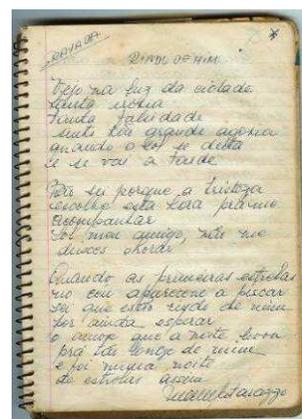
Por outro lado, se de um lado o casamento estivera a ameaçar a escrita de Maysa, silenciada desde 1954, um sopro de resistência nascera justamente com ela assinando-se “Maysa Matarazzo”, sobretudo em seu “Caderno de músicas próprias”, espaço onde passara a compilar as letras das canções que delineava no formato de versos, visando um dia se tornarem canções. Vale observar que aí ficaram preservados os únicos registros em todo o arquivo sobre quais músicas a cantora gravaria e quais não:



146



147



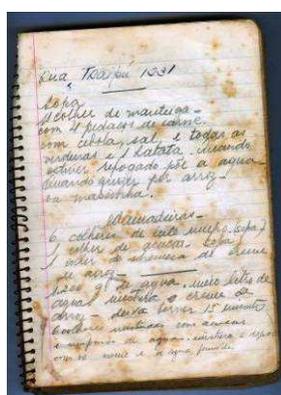
148

Na reprodução 146, da página 21 do referido caderno, ali está anotado à mão o samba-canção “Agonia”, batizado primeiro de “Ilusões” e pensado no tom de “lá menor”, mas substituído depois para o de “mi bemol” e o nome “Agonia”, única rasura da folha. Ao final, bastante nítida, vê-se a assinatura de “Maysa Matarazzo”, como acontecerá também nas páginas 22 e 45, visíveis respectivamente nas reproduções 147 e 148, onde estão as letras de “Tarde Triste” (“sol menor”) e “Rindo de mim”, todas incluídas no disco de estreia da cantora, o que explica a inscrição da palavra “gravada” ao lado delas.

A recorrente revisitação a esse caderno de canções próprias e, como não se pode deixar de observar, a uma identidade então transitória, não teria se limitado ao período em que a cantora atendia por Maysa Matarazzo, já que dali saíam sambas-canções que seriam incluídos em discos bem posteriores à separação judicial de pessoa física, como

“Negro malandro do morro”, do LP *Convite para ouvir Maysa n.º 4*²⁸⁹, de 1959, para citar uma delas, época em que o sobrenome era mais uma referência a se transgredir.

Curioso a observar no mesmo caderno, porém, além da autoria e assinatura de “Maysa Matarazzo” ali presente – embora, paradoxalmente, nenhuma de suas canções tenha sido assinada com esse ou qualquer outro sobrenome – outros registros comprovam-lhe a ambivalência de então se dividir entre o papel da cantora distinta e o da jovem esposa, desta vez mais especificamente no papel de jovem mãe, já que entre as canções compiladas, os recortes colados das primeiras apresentações e a gênese do samba-canção “Ouça”, veem-se também anotações de receitas de sopa, mingaus e mamadeiras, conforme as reproduções das páginas 71 e 72 abaixo.



149



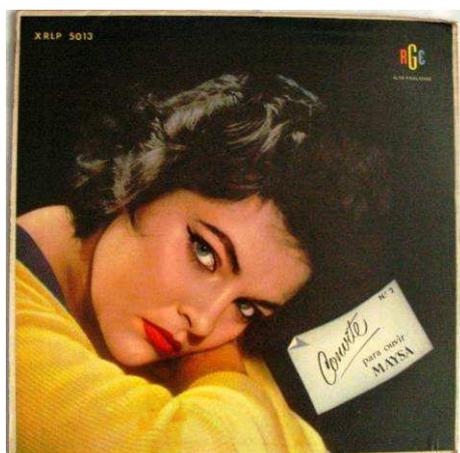
150

Na reprodução 149, observa-se a inscrição do endereço do casal Matarazzo (a corroborar “o lugar” de Maysa Matarazzo), no bairro paulistano do Pacaembu, “Rua Traipú 1231”; e na reprodução 150, além das rasuras sobre a receita de mingau, a mancha causada por um copo ou garrafa que ali foi depositado, uma ausência presente, atestando a inserção do caderno no cotidiano da arquivista.

O sobrenome Matarazzo, ainda fortemente atrelado à imagem e identidade pública da primeira fase da cantora, continuava a ser propagado por sua própria apresentação oficial, conforme LPs lançados posteriormente à crise conjugal de âmbito

²⁸⁹ Desse LP fazem parte as seguintes canções: “Você (Maysa/Henrique Simonetti), “Pelos caminhos da vida” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Noite de paz” (Dolores Duran), “Exaltação ao amor” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), “Tema da meia-noite” (Nazareno de Brito), “Nego malandro do morro” (Maysa), “Amargura (Alberto Ribeiro/Radamés Gnattali), “Deserto de nós dois” (Maysa/Henrique Simonetti), “Toda tua” (Maysa), “Outra vez” (Tom Jobim), “Malatia” (Armando Romeo), “Dois amigos” (Ary Barroso).

peçoal, como se vê na reprodução 152, da contracapa de *Convite para ouvir Maysa n.º 2*²⁹⁰, de 1958, em cuja capa, reproduzida abaixo à esquerda, é possível vê-la expondo-se por primeira vez em foto, ao contrário de seu primeiro disco.



151



152

Na transcrição do texto assinado pelo compositor e produtor Nazareno de Brito, embora conhecendo sua intenção de “venda”, destaco dali a necessidade de interação que ele diz ter-se estabelecido entre Maysa e o público, uma dependência mútua, tautológica, acrescento, retomando a afirmação da Maysa adulta: “*E aí me encontrei com o mundo inteiro me cobrando tudo o que eu dizia*”.

[Transcrição da reprodução 152]

Maysa, ainda na inconsciência de seu próprio valor, da intimidade do lar, entre parentes e amigos dava o seu temperamento irrequieto e exaltado a oportunidade de, timidamente e sublimado nas queixas sentimentais de suas canções, buscar a resposta para sua natureza incomum. O olhar bondoso e a receptividade daquela plateia caseira estava longe de pensar que Maysa era a expressão de uma realidade que muitos sentem e não sabem dizer, muito menos em versos e melodias:

“O que é que eu estou esperando
No vago aflita olhando”...

²⁹⁰ Desse LP fazem parte as seguintes canções: “Meu mundo caiu” (Maysa), “No meio da noite” (José Marques da Costa/Aloysio Figueiredo), “Bronzes e cristais” (Nazareno de Brito/Alcyrr Pires Vermelho), “Por causa de você” (Dolores Duran/Tom Jobim), “Bom dia, tristeza” (Adoniram Barbosa/Vinicius de Moraes), “Felicidade infeliz” (Maysa), “Bouquet de Izabel” (Sérgio Ricardo), “Mundo novo” (Maysa), “E a chuva parou” (Ribamar/Esdras Pereira da Silva/Victor Freire), “Caminhos cruzados” (Tom Jobim/Newton Mendonça), “Meu sonho feliz” (Nanaí), “Diplomacia” (Maysa).

Maysa cantando a sua incerteza não sabia que a fama e a popularidade em pouco tempo responderiam à sua pergunta.

O público precisava de Maysa para remover os valores cansados e cansativos e Maysa precisava desse mesmo público, para realizar-se sabendo que outros sentiam e pensavam à sua maneira.

[grifo meu]

Há nesse texto a intenção de atribuir ao nome de Maysa uma missão. Mas o quê, afinal, de diferente poderia oferecer a cantora Maysa Matarazzo nesse cenário de “valores cansados e cansativos”?

É certo que, de um lado, havia sua arte, sua distinção inédita na música popular e também seus sambas-canções melancólicos e tão cheios de dores de amor. Mas, de outro, bastante atrativo era o espetáculo público que se oferecia junto, a exposição daquilo que se imaginava – e se fazia crer – ser a vida privada dela, a de uma *socialite* transgressora, intensa, profunda e dramática, que, agindo contra as amarras familiares e sociais, encontrava no canto o meio de extravasar suas dores, com canções que justamente traziam títulos sugestivos em relação a essa imagem toda, como “Marcada”, “Agonia”, “Tarde triste”, “Meu mundo caiu”, “Felicidade infeliz” e “Saudades de mim”, entre outros.

Embora, como já observado, as canções nunca se façam só de letras, devendo ser consideradas no todo, envolvendo música e interpretação vocal e gestual²⁹¹, mas a fim de conhecer o que diziam, transcrevo algumas delas, muito parecidas em estrutura, rima e conteúdo. Algumas se mantêm como “recados”, outras como uma espécie de “conversas” íntimas com a própria dor.

²⁹¹ “A avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta. Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. Algumas dessas possibilidades são um certo intervalo ou valor temporal (duração) que faz com que uma palavra ou frase se destaque, o fortalecimento de uma ideia ou expressão no movimento das notas musicais, e a preferência de uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. Quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entonação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto.” PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz P.Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

Marcada

Só tu não estás vendo
 A minha agonia
 Marcada em meu rosto
 De noite e de dia
 Sofrendo calada
 Chorando sozinha
 Trazendo comigo
 A dor que é só minha
 Procuro em vão
 Na fantasia
 Um pouquinho só
 De alegria

* * *

Agonia

Neste mundo de agonia
 Há quem viva de ilusões
 Com sorrisos de alegria
 Com a alma aos turbilhões
 Faz pouco da realidade
 Que é triste pra quem vive assim
 E pensa que a felicidade
 Se consegue pra sempre sem fim
 Quando acordam é tarde então
 E vão atrás da felicidade
 Mas quem queima seu coração
 É a dor de uma
 Triste saudade

* * *

Tarde triste

Tarde triste
 Me recorda outros tempos
 Que saudade
 Que saudade
 Vivo só
 Num turbilhão de pensamentos
 De saudade
 De saudade
 Por onde andará
 Quem amei
 Será que também vive assim
 Sofrendo como só eu sei
 Pensando um pouquinho em mim
 Tarde triste
 Noite vem
 Já está descendo
 E eu sozinha
 Sofrendo

* * *

Meu mundo caiu

Meu mundo caiu
 E me fez ficar assim
 Você conseguiu
 E agora diz que tem pena de mim
 Não sei se me explico bem
 Eu nada pedi
 Nem à você nem à ninguém
 Não fui eu que caí
 Sei que você entendeu
 Sei também que não vai se importar
 Se meu mundo caiu
 Eu que aprenda a levantar

* * *

Felicidade infeliz

Felicidade
 Deves ser bem infeliz
 Andas sempre
 Tão sozinha
 Nunca perto de ninguém
 Felicidade
 Vamos fazer um trato
 Mande ao menos
 Teu retrato
 Pra que eu veja como és
 Estejas bem certa porém
 Que o destino
 Bem cedo fará
 Com que teu rosto
 Eu vá esquecer
 Felicidade não chore
 Que às vezes é bom
 A gente sofrer

* * *

Saudades de mim²⁹²

Às vezes eu fico cismando
 Querendo ser tempo pra tempo me dar
 De encontrar qualquer coisa real
 Que me faça sorrir ou mesmo chorar
 Eu já quis bater na saudade
 Saudade que tenho de mim
 De quando achei que saudade
 Fosse rima pra samba assim
 Por isso é que fico cismando
 Querendo ser tempo pra tempo me dar
 Se saudade é querer ficar perto
 Eu preciso de tempo pra me encontrar

²⁹² Canção de Maysa em coautoria com Henrique Simonetti.

Se acrescentarmos a esses versos o som das orquestras que geralmente os acompanhavam e a densa interpretação que a cantora Maysa assumia nos palcos, é possível imaginar a potencialização do imaginário de melancolia e de dores de amor que durante tanto tempo estivera limitado ao universo da escrita da jovem arquivista, mas que agora, com tudo e um pouco mais, migrava para o espetáculo real. E para onde, em função do que seria uma “fórmula” de sucesso encontrada, logo começaram afluir composições semelhantes, mas de outros autores, moldadas para o canto daquela que se construía como a “voz da fossa”, entre elas, “Bom dia, tristeza”, “Candidata a triste” e “Amargura”, para citar algumas, cujas letras são transcritas a seguir.

Bom dia, tristeza

(Adoniram Barbosa/Vinícius de Moraes)

Bom dia, tristeza
 Que tarde, tristeza
 Você veio hoje me ver
 Já estava ficando
 Até meio triste
 De estar tanto tempo
 Longe de você
 Se chegue, tristeza
 Se sente comigo
 Aqui, nesta mesa de bar
 Beba do meu copo
 Me dê o seu ombro
 Que é para eu chorar
 Chorar de tristeza
 Tristeza de amar

* * *

Candidata a triste

(Paulo Tito/Ricardo Galeno)

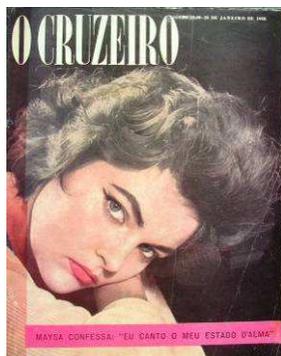
“Eu gosto de você quero só você”
 Eu sou candidata a triste sou
 porque você não é de gostar
 e eu gosto de você, vivo em você
 quero só você, que não quer ninguém
 pra querer bem
 Meu Deus e não sente os carinhos meus
 Ah! meu bem, eu sei que não me engano
 sei que vou chorar um oceano
 você vai me deixar
 quando eu precisar de você em mim
 quando eu mais viver
 quando eu não pensar amor
 em chegar ao fim

* * *

Amargura*(Alberto Ribeiro/Radamés Gnatalli)*

Toda amargura
Que há no céu
Que há na terra e no mar
Nasceu talvez da amargura que tens no olhar
No céu há um sol a brilhar
Que beija a terra e o mar
Só tu continuas assim
De noite, a chorar
Pobre de quem
Vê em tudo a saudade de alguém
E a esperar
Nem sequer vê a vida passar
Tristeza só há no amor
E o mundo começa a cantar
Apaga a amargura do teu olhar

A IMPRENSA COMO ESPELHO



153



154



155



156

Para um sujeito que de longa data se escreveu entre jornais e revistas, recortando e relendo-os, a dar-lhes novos contextos, conhecendo assim o poder do *mass media*, sobretudo para a disseminação de imaginários, personagens e respectivas vivências, seria óbvio esperar que tanto a cantora Maysa Matarazzo quanto a artista Maysa se utilizariam da imprensa para se constituírem, o que de fato aconteceu.

Nas reproduções 153 a 156 acima, extraídas da revista *O Cruzeiro*, de 23 de janeiro de 1958, onde se lê a seguinte chamada “Confissões de Maysa: Eu canto meu estado de alma”, complementada pelo subtítulo “Bisneta de um Barão do Império, esposa (ex) de famoso industrial, torna-se estrela de 1ª grandeza” e o intertítulo “Os olhos de Maysa contam a história de uma mulher que por amor à sua arte apagou o seu passado” já se notam o mesmo processo de constituição, cujos esforços, neste caso, estão a compor a imagem da cantora Maysa, aquela que ganhará força sucedendo à novata Maysa Matarazzo. A reforçar essa imagem está aí também, em destaque na

terceira página da matéria (reprodução 156), um dos versos do samba-canção “Ouça”: “Hoje eu já cansei de pra você não ser ninguém”. Impressão que o texto irá confirmar, com afirmações como “todas as minhas composições são dedicadas a André” e “tudo isso que eu canto não é propriamente samba-canção nem bolero: é estado de alma”, tudo a corroborar a intertextualidade vida e obra que será a marca da cantora e compositora.

Uma significativa reportagem anterior, aliás, uma das primeiras mais longas feitas ainda com Maysa portando o sobrenome Matarazzo, data de 21 de agosto de 1957, com ela anunciada no papel da maior revelação da música popular brasileira, a matéria “Venceu as barreiras da aristocracia para se tornar a cantora do momento”, da *Folha da Manhã*, já dava os primeiros indícios dessa interação. Assinada pelo jornalista Carlos de Freitas, o texto o tempo todo trata de situar a cantora em sua vida privada, algo que será recorrente dali em diante, como observado, com uma foto dela com o filho pequeno nos braços, onde o repórter trata de lhe encaixar o sobrenome Matarazzo em todas as observações. Autoarquivada em forma de recorte, extraída, portanto, do contexto do jornal, como um dia fez com as personagens de quem queria vestir a máscara, ela é reproduzida a seguir tal qual encontrada no baú.



Em tom descritivo, com o autor inserido-se na narrativa, lembrando que também o repórter se constitui em relação ao que escreve, o texto começa com a impressão dele ao chegar à residência de Maysa no elegante bairro do Pacaembu, em São Paulo, ela que ainda era Matarazzo e morava ali com André, embora em processo de separação, com “tudo correndo em absoluta harmonia”, a comprovar isso a presença dele na sala,

ouvindo a entrevista, depois de assinarem documentos em conjunto, o que o texto sugere ter sido uma encenação.

Depois de descrever os móveis, as paredes do hall decoradas com “cenos de caçadas, carruagens e paisagens” e a biblioteca com seus livros “modernos”, falando através do repórter Maysa surge em cena para revelar, logo de entrada, seu domínio tanto do universo popular quanto clássico – corroborando assim seu desejo de erudição e fator de distinção, ao citar vários de seus livros e escritores prediletos, entre eles *Ulisses*, de James Joyce, e *Poesias completas* de Carlos Drummond de Andrade. Ela também fala, por meio de palavras atribuídas, de seus dotes com o desenho e a escrita, revelando o desejo “secreto” de ser atriz. Eis um sujeito que se deixa perceber – e ao mesmo tempo busca se mostrar – múltiplo.

Em certa passagem, o repórter ressalta o que seria um contraste que ele observa nas declarações dela, para, logo em seguida, compará-la ao então ator-símbolo da rebeldia em Hollywood, James Dean, exaltando e corroborando o fator transgressão como um valor que já começa então a também se fazer presente na construção da personalidade pública Maysa.

[Transcrição da reprodução 157]

“Então Maysa informa sobre sua forte predileção por Proust, Joyce e outros escritores modernos. Isso naturalmente contrasta um pouco com outras declarações suas: a predileção pelo desenho e pintura acadêmicos, o desagrado pela pintura moderna, da que procura fugir à reprodução fotográfica. Aliás, há outros pontos contraditórios em sua personalidade. Ela adora casas modernas, como aquela que mora, na Rua Traipu, gosta de dias claros de sol (muito sol), e da vida no mar, areias, ondas, céu límpido, e também ama a solidão. Ora, essa moça faz o repórter pensar em um artista genial chamado James Dean, que passou como bôlido em Hollywood. Dean ouvia Bach, batuques africanos, fox e blues, intercalado com Chopin e Brahms. E adorava tudo isso”.

Pelo que se lê, incomodava o jornalista – e por extensão seus leitores – a jovem Maysa Matarazzo, talvez porque membro da elite, apresentar contradições, que ele chama de “contrastes”, como apreciar a literatura e a arquitetura modernas, mas não a pintura moderna, preferindo a “acadêmica”, observação que evidencia reflexos de um debate ainda em voga, a opor antigos e modernos, com suas fronteiras conceituais intactas. De outro lado, uma contradição neste caso do repórter, é a colocação que ele

faz sobre James Dean, trazendo para a cena, assim, uma outra discussão, que é a defesa da ambivalência – algo “genial”, como ele destaca –, a permitir a convivência entre elementos eruditos/clássicos e populares de massa – algo que, por analogia, deixaria se ver em Maysa, apesar dos pesares insinuados no fechamento da matéria, ou seja, o de que ela não apenas tem a presença dos Matarazzo por perto, mas também o peso da herança dos Monjardim, uma genealogia de capixabas aristocráticos. Colocada em oposição à tradição, mas fazendo parte dela, nota-se a intenção que, a partir daí passará a ser cada vez mais recorrente quando o nome de Maysa vier à tona, de atribuir-lhe a missão de “remover os valores cansados e cansativos”, conforme texto que em breve estaria estampado na contracapa de seu segundo LP *Convite para ouvir Maysa n.º 2*²⁹³.

As matérias selecionadas a seguir, menos informativas e mais “sensacionalistas”, bem diferentes em comparação com a da *Folha da Manhã* acima ou a anterior, da revista *O Cruzeiro*, estas foram extraídas, na verdade, de veículos mais populares, dedicadas ao universo do rádio e da música popular, como a *Revista do Rádio* e *Radiolândia*, publicações que, como todas aquelas em que Maysa pode ver sua *persona* refletida, acabaram preservadas por ela. Nota-se nelas que a abordagem, misturando os universos público e privado, será assumida aí sem pudor. Mas há de se considerar que esse foi o espelho que Maysa mais se viu refletida.



Sempre a insistir no fator sobrenome-Matarazzo, com o qual, não há como negar, a cantora Maysa sempre definiria sua imagem – fosse com ele, fosse sem ele –, a matéria traz um título chamativo – “Perdi o nome mas ganhei a fama” –, uma

²⁹³ Conferir transcrição da reprodução 152.

declaração atribuída à cantora pela revista, ao comentar a decisão de seu ex-marido, André, em exigir no processo de desquite que ela não usasse mais o sobrenome dele artisticamente, algo que poderia facilitar a visibilidade da cantora, fato que não era bem-recebido pela tradicional família. Se a frase é verdadeira ou não, não vem ao caso, porque essas reportagens não têm status de documento, por mais que Maysa as tenha usado para “fazer escrever” a sua trajetória pela voz do outro, segundo observação feita na abertura deste trabalho. O que interessa observar aqui é a função que um “nome” pode ter, a exercer implicações sobre os discursos, ainda mais neste caso, considerando-se a tradição dos Matarazzo, o que de certa maneira passou a alterar todo um contexto de recepção à artista Maysa. E é dentro dessa mudança que sua *persona* passará a se reconfigurar. De inserida em uma tradição, direto para a sua transgressão. Não antes sem ironizar, como se lê, que, ante a essa tradição perdida, prefere mesmo a fama. Com tudo o que isso significava, e vem sendo apontado aqui, sobretudo naquele contexto.

Os anos que se seguiram ao anúncio do novo nome da cantora Maysa, agora uma nova personagem em construção, movida pelo esforço de continuar a se mostrar uma mulher culta, sofisticada e densa, com todas as qualidades de suas antigas máscaras, mas agora com um novo componente a atribuir-se: o da mulher livre, dona de suas próprias decisões, solicitada a se apresentar em vários palcos do mundo. Não era outra, portanto, a imagem que Maysa, simplesmente Maysa, passaria a cultivar, refletir e reabsorver, inclusive em seus escritos.

No título da matéria citada a seguir, assim como em sua repetição ao lado da foto em que posa no volante de um carro, sinal de independência, Maysa surge diferente e longe do antigo perfil com que fora apresentada, por exemplo, na contracapa de seu primeiro disco (“filhinha”, “menininha”, “senhora Monjardim Matarazzo”): agora, continua a usar uma estola, sinal de distinção, mas já tem uma nova imagem pública.



[Transcrição da reprodução 160]

Maysa abre o coração: Não quero mais me casar! Quero ser livre!

[Transcrição da reprodução 161]

Maysa abre o coração: Não quero mais me casar! Quero ser livre!

Ainda outras e semelhantes imagens da nova Maysa ajudariam a propagá-la dessa maneira, agora a atrair mais e mais atenção especulativa por sua condição de mulher famosa e separada em plenos anos 1960, ainda mais de um industrial milionário e tradicional. Algumas dessas exposições serão mencionadas a seguir, expressando a composição da nova personagem, onde não se deixam de ver lampejos de velhas máscaras, como as da “Comentarista de moda”, M.M. e “Desiludida da vida”, com suas mensagens recorrentemente insistindo em entrelaçar vida pública e vida privada.



162



163

Na reprodução 162, sem identificação do nome da publicação e da data, a matéria diz: “O guarda-roupa de Maysa. Pela primeira vez a estrela deixa que se fotografe a sua fortuna em vestidos”. No texto, vestindo a pele da “Comentarista de moda”, ela afirma que admira a simplicidade, enquanto, por outro lado, deixa-se fotografar com uma estola, posando com ares aristocráticos. Na reprodução 163, extraída da revista *Ilusão*, de janeiro de 1961, com o título “Uma estrela em Nova

York”, onde se observa ao alto um recorte muito parecido com os que a jovem Maysa colava em seus antigos cadernos, o texto diz:

[Transcrição da reprodução 163]

A nossa Maysa esteve recentemente nos Estados Unidos, apresentando-se em várias cidades norte-americanas. A sua temporada alcançou o êxito que a cantora desejava. Nos tempinhos livres, Maysa andou fazendo compras. E entre os muitos vestidos que comprou, gostou de um que viu num desfile no corpo de uma linda modelo que aparece na foto pequena. Gostou e ficou. Eis Maysa, na foto grande, satisfeita com o seu novo vestido de chiffon e de crepe de seda preto.

Ao lado de matérias que procuravam expor Maysa em seu dia a dia de artista famosa, viajada e poderosa, não faltaram, porém, também aquelas que enfocaram e se centraram sobre sua transgressão, ou seja, sobre notícias das bebedeiras, namoros, escândalos e rompantes explosivos que protagonizou (“*tomei um pileque que durou de 58 a 62*”²⁹⁴), comportamento que, espetacularizado, contribuiu para dois novos adjetivos que logo colariam na cantora: os de rebelde e agressiva.

Na *Revista do Rádio*, de 23 de julho de 1963, ainda em um enfoque divertido em comparação com o que viria pela frente, para chamar a atenção do leitores com uma matéria inusitada, cujo título ambivalente “Maysa não sabe (ou não pode?) sorrir” – uma referência à sua máscara de “Desiludida da vida”, mas também ao seu “sofrer útil” – , o texto, em contraste com as fotos, afirma o seguinte:



164



165

²⁹⁴ Ver nota 173.

[Transcrição das reproduções 158 e 159]

Talvez o leitor jamais tenha visto uma foto de Maysa sorrindo. É difícil mesmo. Jamais houve quem conseguisse ver uma foto de Maysa... numa gargalhada. Por quê? Em verdade, Maysa pode ter suas alegrias, por dentro. Mas ninguém ainda as viu extravasar. **Em geral é uma mulher de tristeza em tudo: nos olhos, na face, no coração, nas canções.** E justamente por isso resolvemos vasculhar nosso arquivo com fotos da cantora... sorrindo. Difícil foi. E como! No entanto nada é impossível neste mundo... e aqui está uma série de Maysa sorrindo! [Grifo meu]

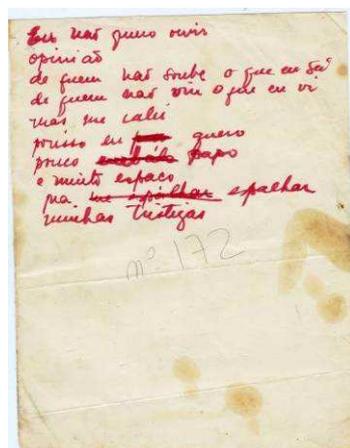
Mas haveria ainda uma velha máscara esquecida no tempo, insinuada *en passant*, que, agora, com a decepção amorosa e o fim do casamento alardeados, Maysa a tirava do fundo de seu baú para vesti-la: a de Laura, “a tímida loirinha”, sua personagem de um dos contos que escreveu na adolescência, aquela que, ante à ameaça de não mais se casar com o noivo Rodolfo, cogitou “entregar-se a uma vida desonesta e a prazeres”. Como tal, a partir daí, haverá significativa recorrência em se declarar e se comportar de maneira a transgredir a tradição e o bom tom representada pelos Matarazzo – o que, a considerar certa faceta da imprensa, muitas vezes no papel de guardião do *status quo*, acabou por lhe render represálias, dirigidas, tanto à mulher quanto à artista Maysa.

Um exemplo disso, entre outras que se seguirão posteriormente, é a matéria da reprodução 166, abaixo, intitulada “Numa fazenda, Maysa Matarazzo tomou um banho de champagne frente a uma turma devassa”, de dezembro de 1957, que, embora publicada em uma revista de reputação duvidosa, *Confidencial*, dedicada a divulgar o “lado negro” das celebridades, envolve seu nome a um “bacanal impressionante”, onde afirma o seguinte: que “a champanha foi usada para o banho das mulheres. Como se sabe, de acordo com a crônica escandalosa dos Césares, o borbulhar mínimo cria nuances especialmente lascivas. O ensinamento foi seguido ao pé da letra, após o que partiram os participantes para o banho de cachoeira”.



166

Diante de notícias desse gênero, as quais se multiplicariam após 1957, lembrando que “por trás de uma infinidade de pseudodivergências midiáticas fica dissimulado o que é exatamente o oposto”²⁹⁵, Maysa reagiria, privada e publicamente, fazendo questão de se mostrar “indiferente”, quando na verdade procurava agir em oposição, para com as expectativas e as convenções sociais em geral, acentuando as críticas de que era alvo, regras essas com as quais ela esteve um dia bastante envolvida e que agora dizia sentir “desprezo”. E de volta a sua escrita, agora incluída no que classifico de escrita da Maysa adulta, não era outro o teor de seus textos, também expressos em versos, a mimetizar a forma de expressão da cantora nos palcos, lembrando que muito de seu canto era concebido como recados e respostas.



167

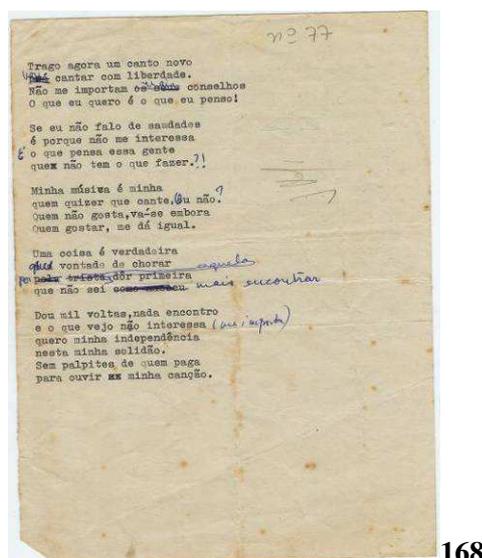
[Transcrição da reprodução 167]

Eu não quero ouvir
 opinião
 de quem não soube o que eu sei
 de quem não viu o que eu vi
 mas me calei
 por isso eu [rasura] quero
 pouco ~~embalo~~ papo
 e muito espaço
 pra ~~me espalhar~~ espalhar
 minhas tristezas

Longe de querer confundir vida e obra, ciente de que no universo dos textos tudo é construção, inclusive a autoficção que Maysa passou a levar aos palcos reais, é possível ler nesses versos avulsos, escritos à mão com caneta hidrocor vermelha, no

²⁹⁵ DEBORD, Guy. Op. cit. p. 171.

qual há rasuras, como um gesto da escrita, o tom de rebeldia incorporada para com o que seriam opiniões “de quem não sabe o que eu vi”, reação que ela passa a manifestar também no teatro de sua escrita. Em outro exemplo, desta vez diferente, mas também a intensificar a nova postura de Maysa em plena composição de sua autoficção, de não querer ouvir os “palpites de quem paga pra ouvir [sua] canção”, o que se notam são traços de metalinguagem, como se fosse uma “metacanção” – a se considerar para essa afirmação a efetivação de sua migração do estado de versos –, a desvelar uma relação em que a artista procurará, em nome de sua arte, desvencilhar-se de expectativas e imposições, delineando aí uma oposição entre dois conceitos que estarão cada vez mais presentes em seus textos, canções e falas: a ambivalência de defender “o canto” ao mesmo tempo que tem uma carreira.



168

[Transcrição da reprodução 168]

Trago agora um canto novo
~~prá~~ Vou cantar com liberdade.
 Não me importam ~~os seus~~ mais conselhos
 O que eu quero é o que eu penso!

Se eu não falo de saudade
 é porque não me interessa
 E o que pensa essa gente
 que não tem o que fazer.?!

Minha música é minha
 quem quiser que cante. Ou não?
 Quem não gosta, vá-se embora.
 Quem gostar, me dá igual.

Uma coisa é verdadeira
 é a que vontade de chorar
~~pela triste~~ por aquela dor primeira
 que não sei ~~como nasceu~~ mais encontrar

Dou mil voltas, nada encontro
 e o que vejo não interessa (me importa)
 quero minha independência
 nesta minha solidão.
 Sem palpites de quem paga
 para ouvir minha canção.

Diante de todo tipo de comentários e matérias de que foi alvo quando justamente começava a definir sua personagem pública, Maysa pouco silenciou, revelando grande habilidade midiática para entrar no jogo do espetáculo, expondo-se às vezes de maneira irônica com o que a imprensa falava dela, a corroborar o que dizia ser sua indiferença em construção. Na verdade, sua transgressão. Uma delas é a que foi publicada em *O Cruzeiro*, em 18 de julho de 1959, assinada pelos mesmos correspondentes da revista em Paris, o jornalista Afrânio Brasil Soares e o fotógrafo Helder Martins que voltariam a entrevistá-la na capital francesa em 5 de setembro do mesmo ano. Intitulada “O Sena desafia Maysa”, a cantora deixa anexar na matéria um sarcástico – e calculado – bilhete manuscrito endereçado a um dos diretores da revista, não identificado no texto, gesto onde está implícita certa “insubmissão” aos donos do espetáculo, onde se lê o seguinte:



169

[Transcrição da reprodução 169]

Entre um whisky e outro estamos batendo um papo e o principal assunto é a sua simpatia. Estou encantada com a acolhida dos Diários Associados aqui, principalmente do *Cruzeiro*. Só achei feia a miss Brasil desse ano que pude ver pelo *Cruzeiro* dessa semana que já recebi.

Espero quando voltar podermos bater um papo para que eu possa contar as coisas daqui e a atração que me dá as águas do Sena como um convite ao 29 suicídio. Toda saudade e carinho de Maysa. [Sic]

Posando pensativa e profunda, inclusive nas fotos, sugerindo a busca de uma verdade da vida, afirma no interior da matéria, sempre falando pela voz dos jornalistas, que está em Paris para “ficar mais com os comigos de mim”, não deixando de mencionar sua atração pelo suicídio (justamente porque tantas vezes noticiado), sua predileção pelo whisky – afirmando entre aspas no texto que “seu futuro é a dose seguinte de whisky e o passado, a anterior” –, e de ressaltar seu vagar vagabundo – pelas *caves* e ruas, uma noite ao lado de um *clochard*, em uma imaginada *tourné* pelo mundo com Charles Chaplin ou um cachorro vira-lata. Chama a atenção nessa reportagem, dentro do mesmo raciocínio de expor a negação dos valores em que se forjara, o desejo dessa Maysa agora sem sobrenome famoso de querer ter nascido “homem feio, preto e burro”.

Menos sarcástica, ainda irônica e transgressiva, mas mais divertida, a cantora surge protagonizando as “Fotos da Semana” da *Revista do Rádio*, respectivamente, de 23 de agosto de 1958 (reprodução 170), e de 8 de agosto de 1959 (reprodução 171), ao responder às críticas de que “vivia descabelada” – a rebelde sobrepondo-se a M.M. –, ao que ela responde acentuando os comentários primeiro usando um ventilador como “escova”, onde se lê: “A última moda!”. Depois, deixando-se fotografar sendo penteada – e penteando – o animador de estúdio José Messias, que, segundo o texto, havia feito uma aposta com os amigos de que “faria a cantora usar um pente... nem que fosse pela primeira vez em sua vida”.



170



171

Alvo da especulação midiática, com o tempo não só a cantora passou a se moldar por sua personagem pública, mas, em um duplo movimento, aprendeu a se utilizar do mesmo espetáculo para divulgar o que queria que fosse exposto. É nesse sentido que, contribuindo para a interação vida e obra, deixa se expor e expõe-se em matérias como as que se veem a seguir. À esquerda, na reprodução 172, com a chamada “Não sou louca nem volúvel”, e, à direita, na reprodução 173, com o título “Maísa, a mulher que a vida não domina”, em reportagem da revista *Manchete*, de 26 de março de 1960, em que se permite fotografar dormindo em uma cama de hospital, às vésperas de um tratamento, onde o texto afirma: “Com os nervos à flor da pele, ela agora vai ser submetida à sonoterapia, desintoxicação alcoólica e plástica no abdome”.



172



173

Na reprodução 172, o título-declaração assinalado como um “protesto”, embora na foto Maysa esteja sorrindo, onde se lê “Não sou louca nem volúvel!”, já estaria a revelar um julgamento implícito em relação à “transgressora”, outro jogo de visibilidade

que Maysa trocou com a imprensa, neste caso, porém, com a própria revista assumindo uma posição mais amena, embora um tanto irônica, em que o subtítulo diz “Sua mamãe dá-lhe conselhos. Seu pai: ‘brincas’”, talvez tentando inseri-la de volta ao universo da “dependência” patriarcal. Na matéria da reprodução 173, sempre a alimentar a intertextualidade vida e obra, a cantora desta vez expõe, como espetáculo público do privado, também a sua fragilidade física, longe de qualquer glamour.

A criar “pseudodivergências midiáticas”, no fundo uma estratégia muito utilizada para atrair leitores – lembrando que nessa época continuavam a ecoar as “rivalidades” alimentadas entre fãs de um e outro artista –, a *Revista do Rádio*, de 3 de outubro de 1959, com o título “Maysa julgada pelos próprios artistas”, coloca-a na condição de “ré”, enfrentando 14 “colegas”, embora nenhuma opinião coletada tenha sido de fato um julgamento. A questão proposta, como já era de praxe, confundia vida e obra, indagando se os acontecimentos da vida particular de Maysa prejudicavam seu prestígio artístico. Quatro homens e dez mulheres, entre compositores, cantores e atores, identificados por suas respectivas fotos 3x4, deram suas respostas, não deixando eles próprios de, nesse movimento, definirem-se em relação a ela e às regras do espetáculo.



174



175

[Transcrição de trechos das reproduções 174 e 175]

Paulo Gracindo: “Não, não acredito. Haja vista que Elizabeth Taylor, com uma vida particular muito pior, até agora não foi prejudicada. Maysa tem personalidade demais e se sobrepõe a isto tudo. Parece até que melhoram suas composições e interpretações”.

Julie Joy: “Não, não prejudica, muito ao contrário. Ela é cada vez mais popular, vende mais discos etc. Acho até que Maysa fez tudo isto deliberadamente com o fim de conseguir maior publicidade e maior divulgação. Até agora não falhou...”

José Vasconcelos: “Absolutamente. Uma coisa independe completamente da outra. Para ela foi uma publicidade positiva. Agora, se ela fosse uma péssima cantora ou sem personalidade, a divulgação dos fatos de sua vida particular poderiam prejudicá-la”.

Vera Lúcia: “A publicidade em torno da vida pública de um artista às vezes ajuda a projetar o seu nome, como foi o caso do princípio da carreira de Maysa... Mas, a continuação da publicidade em torno de sua vida particular vai fatalmente prejudicá-la”.

Ari Barroso: “Acho que não, porque apesar de tudo o que aconteceu com ela continua sendo uma grande estrela. Isto deve ser porque ela é uma grande artista e compositora, do contrário a publicidade negativa que tem recebido já a teria derrubado”.

Neuza Maria: “Acho Maysa uma grande cantora, com uma bela voz e grande personalidade. Na minha opinião ela não precisava de escândalo para vencer. Ela apareceu assim e as ‘ondas’, em vez de a prejudicarem, aumentaram ainda mais seu cartaz”.

Em mais um dos tantos esforços para reconfigurar sua personagem principal, a cantora Maysa, em 1º de abril de 1961, um ano depois de sua exposição “fragilizada” na cama de hospital, e na mesma revista *Manchete*, decide se mostrar olhando no espelho, publicamente, olhos nos olhos para os olhos do leitor – incluindo os dela, que aí se vê olhando se olhar –, em uma matéria de página dupla intitulada “Maysa enfrenta Maysa”, visível na reprodução 176 a seguir, em que o que está em exposição é também a sua máscara de mulher “independente”, “corajosa” e “autêntica”.



176

Ei-la, portanto, duplamente diante do espelho. É assim que se pode ler as páginas acima. Aquela que olha o que/quem a vê, mas que acaba por também testemunhar a ausência de si, o seu vazio, o fato de ser olhada pela sua própria imagem portadora de ausências²⁹⁶. Porque, tal qual Narciso, que se viu refletir e se apaixonou pela imagem de si, que tampouco não era ele, os olhos dessa Maysa refletida estarão sempre vendo-se olhar sem nunca se verem senão como imagem elaborada. Teria sido, não por coincidência, portanto, que a própria cantora Maysa afirmara publicamente, dois anos antes, em reportagem da revista *O Cruzeiro*: “Eu nunca amei ninguém porque amo demais Maysa!”²⁹⁷.

Assim, tal qual todos os personagens da contemporaneidade, o que se vislumbra a partir daí é mais uma amostra do sujeito que se sente expropriado da própria experiência, o que o faz apropriar-se das imagens vindas do exterior, de suas vivências alheias tornadas próprias, movimento que em Maysa implicou também apropriar-se da própria imagem construída dessa maneira. Daí o seu contínuo reflexo vazio e ausente. Daí a alienação de seu próprio sentir, por mais carregado de sentimentos que se dirá ser.

El narcisismo no es en absoluto amor por uno mismo: la transferencia del interés libidinoso hacia la imagen propia se cumple a costa de una completa anulación de la vida interior y del propio yo real. [...] El narcisismo contemporáneo implica una total negación de la propia identidad sentimental. Al narcisita le falta la capacidad de sentir emociones intensas y personales. Su vida afectiva está vacía. [...] La amplificación hiperbólica de la imagen del yo a costa de la realidad de éste comporta por eso una cancelación del sujeto.²⁹⁸

Conforme se lê na reprodução 176, que leva a chamativa tarja “Exclusivo para Manchete”, o seu subtítulo afirma: “Sozinha, dialogando consigo mesma, a cantora ouve a voz implacável do espelho”. A proposta, portanto, era a de um enfrentamento da cantora consigo mesma, em que responderia perguntas formuladas por ninguém menos que ela própria. A duplicidade dessa iniciativa, pertinente para o entendimento do espelho de si como esvaziamento de si, vem, assim, não só do pseudoenfrentamento proposto, mas do fato de não serem essas respostas, nem o reflexo que se vê de frente

²⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 34.

²⁹⁷ Ver reprodução 36.

²⁹⁸ Cf. PERNIOLA, Mario. Op. cit. p.39.

no espelho, nem a Maysa que pergunta ou tampouco a que surge de costas, senão máscaras refletidas. Não há sujeito real. Existe é uma imagem portadora de ausência. Figuração e desfiguração. Uma outra faceta a ser descoberta nos arquivos de Maysa.

Para comentar um pouco mais do espetáculo de mão-dupla, extraio dessa “autoentrevista” algumas perguntas e respostas mais interessantes, a ilustrar o que “jornalista algum teve coragem de lhe perguntar antes”, frase que reforça estereótipos (auto)construídos em relação à imagem da cantora.

[Transcrição da reprodução 176]

Você é masoquista?

Às vezes. Considero masoquismo aturar sem queixas uma porção de pessoas. Detesto gente burra e vivo encontrando burros.

Seu êxito dependeu apenas do seu talento?

Já fiz muita concessões para obter sucesso e hoje estou profundamente arrependida. Agora não há fabricante de discos que me faça gravar o que eu não sinta. Já gravei muita droga para essa gente.

Eu sei que você não “ama” seu atual público do Copacabana. Mas, pelo menos, gosta dele?

Por enquanto, não. Grã-fino, geralmente, não gosta de música e muito menos de artista brasileiro. Mas posso me arrepender do que estou dizendo se algum dia sentir naquele público o calor que jamais senti.

É por isso que você bebe minutos antes de cantar?

Não é pelo fato de estar no Copa que eu bebo minutos antes de cantar. Bebo porque não acredito no meu talento e me sinto sozinha diante da plateia. A bebida é a bengala de um velhinho que mora na minha personalidade. Não tenho certeza de que uma criança que existia dentro de mim, antes de tantas coisas acontecerem, um dia voltará. Só então saberei quem sou.

Mas você não bebe somente antes de entrar em cena, não é? Por que você bebe de um modo geral?

Primeiro porque quero. Depois, porque trabalho para pagar o que bebo. Finalmente, porque tenho senso de autocrítica. Muitas vezes reconheço-me insuportável e eu só suporto os insuportáveis bebendo.

Você acredita que algum dia abandonará o álcool?

Deixarei a bebida quando encontrar o amor. Mas para amar é preciso estar preparada. Quero, preciso e ainda amarei.

Por que você fala tanto em amor?

Porque não me conheço bastante para saber quando estou amando.

Então você se sente sozinha? Tem medo de ficar sozinha?

Pavor. Quando estou só tenho certeza de que sou maior do que eu mesma e isto me apavora. Ninguém deve conhecer a sua própria dimensão.

Você não disse uma vez que o estilo “bossa nova” não existia? Por que está agora cantando com esse pessoal?

Fui mal informada. Pensei que Juca Chaves fosse “bossa nova”. Hoje confesso que este estilo é uma das coisas mais importantes que já se inventou no Brasil em matéria de música. Menescal, Bebeto, Hércio e Luiz Carlos fariam grande sucesso nos Estados Unidos.

Você é uma mulher arrependida de tudo o que fez na vida?

Não. Só acredito nas pessoas que se fazem sofrendo. Quem demora mais para “ficar pronto”, sofre mais tempo.

Você já tentou matar-se algumas vezes. Em qual delas foi sincera?

Em todas. Mas em nenhuma eu queria morrer imediatamente. Por isso morria pouco. Só uma coisa me faria morrer até o fim: o amor.

Quem você gostaria de ser se não fosse Maysa?

Charles Chaplin.

Pelo teor das perguntas, aliás, uma hábil estratégia de comunicação para recuperação e reconfiguração da imagem pública²⁹⁹, percebe-se aí que a Maysa-que-pergunta, sob uma máscara segura e incisiva, justamente indaga o que ela própria queria recontar publicamente, para assim se refazer, uma vez que todas as questões envolveram as polêmicas com as quais se viu envolvida: rebeldia, “apadrinhamento” profissional, rompimentos, indisposição para com o público, bebedeiras e alcoolismo, excessos sentimentais e recorrências temáticas, incursão pela bossa nova, escândalos, além das comentadas tentativas de suicídio. Tudo foi assim reescrito, sob a dupla ilusão de que falava a verdade a verdadeira Maysa, quando tudo era mais um jogo de espelhos.

A Maysa-que-responde, por outro lado, é uma figura indecisa, ambivalente, a observar a ênfase em dizer não saber quem é, não se conhecer, descobrir-se insuportável e não se suportar, ter dentro de si um velhinho e uma criança perdidos, acreditar ser maior que si mesma, mas não se permitir conhecer sua dimensão, enfim, reconhecer-se cindida, fragmentada em mil máscaras. Daí a menção a Chaplin – que também era Charles Spencer, o ator, o diretor, Carlitos, Adenoid Hynkel³⁰⁰, entre tantos outros.

²⁹⁹ A entrevista em questão foi proposta pelo jornalista Ronaldo Bôscoli, um dos namorados da cantora e então compositor da bossa nova, o estilo musical que ainda precisava ser mais divulgado, daí o interesse de sua proposta. “Por sugestão de Bôscoli, a *Manchete* propôs a Maysa um desafio: queriam que ela fizesse uma autoentrevista, perguntando a si mesma tudo o que nenhum jornalista jamais tivera coragem de lhe perguntar, com o compromisso de que respondesse a tais interrogações sem nenhuma censura.” Cf. NETO, Lira. Op. cit. p. 165.

³⁰⁰ Nome do personagem com o qual fez a paródia de Adolph Hitler no filme “O Grande Ditador”, de 1940.

BIOGRAFIAS DE PAPEL-JORNAL

Expôr publicamente o que seria a própria vida pessoal, sempre de forma “aberta”, falando “verdades”, revelando “segredos” e fazendo “confissões”, como tratavam de alardear os jornais, as revistas, os programas de rádio e de TV que ajudaram a escrever a “biografia” de Maysa – não sem a colaboração do jogo de cena da própria artista –, todo esse movimento foi, conforme enfatizado aqui, um gesto recorrente na configuração da sua *persona*. O que interessa observar, porém, é a maneira como muitos desses textos em que ela se utiliza da voz de outros para se contar apresentaram-se, já que por trás de diferenças sutis estão movimentos significativos para a construção e desconstrução das leituras da contemporaneidade.

Para além do formato de “autoentrevista” utilizado por Maysa para se lançar ao duplo espetáculo, a esse movimento de reflexos de sua própria imagem no espelho midiático, ao jogo sem fronteiras entre universos público e privado que ela própria estimulou – o que de certa maneira ajudou a construir sua autoficção –, a partir de agora interessa observar três “matérias” publicadas na popular e já mencionada *Revista do Rádio*, duas em dezembro de 1959 e uma em março de 1960, preservadas pela arquivista, a serem comparadas em seguida com a fotonovela “Maísa, o drama de uma vida”, edição especial da revista *Sétimo Céu*, publicada em maio de 1960, todas com a intenção, comum à época, de anunciar revelações “inéditas”.

As primeiras dessas “biografias”, textos escritos sobre suportes de papel-jornal e vendidos em banca, apresentam-se como narrativas conduzidas por um narrador onisciente, que procura dar unidade e ordenamento no tempo à trajetória da cantora, recorrendo para isso à ordem cronológica dos fatos, reforçando o vínculo entre os universos público e privado. São eles os textos da série “Toda a vida de Maysa”, lançados pela *Revista do Rádio*, em capítulos, tendo sido os dois primeiros publicados, respectivamente, em 12 e 19 de dezembro de 1959.



Sob o formato de uma anacrônica “novela” vendida em partes e devidamente acompanhada de fotos – ao estilo do folhetim que, no século XIX, impulsionou a vendas dos jornais, muitas vezes com a ficção estampada no rodapé da primeira página, concorrendo ali diretamente com o que seriam notícias –, a chamada do primeiro texto, conforme reprodução 177 acima, anuncia: “Iniciamos hoje contando somente a verdade”, ao que completa com a seguinte informação: “Pela primeira vez se conta, em minúcias, toda a vida de Maysa. Este é um relato empolgante que emocionará os fãs”.

Mimetizando o relato histórico tradicional, esse primeiro capítulo, escrito em terceira pessoa, ambicionando o status de informação “verídica”, adota, como observado, a cronologia como princípio organizador do texto, principiando com a menção a uma data, o dia do casamento dos pais de Maysa. Em sua continuação, lê-se:

[Transcrição da reprodução 177]

16 de julho de 1934

Toda a crônica social carioca noticiava o casamento do advogado Alcebíades Guaraná Monjardim com a senhora Inah Figueira. Na igreja da Candelária juntaram-se convidados ilustres e gente do povo, que desejava ver a noiva, tão famosa pela sua beleza. Era um dia de festa para a alta sociedade carioca, embora ele fosse capixaba e ela, apesar de brasileira, houvesse acidentalmente nascido na Itália.

Durante muito tempo falou-se naquele casamento. Inah, pela sua beleza, foi considerada a “noiva do ano”. E os dois, depois de uma longa viagem de núpcias pela Europa, passaram a residir em Botafogo, que àquela época dividia com Laranjeiras a **preferência dos milionários**. [...] Até os cinco anos de idade, Maysa era uma criança quieta. Não gostava de brincar com bonecas, nem tinha amigas. Sua principal diversão era balançar-se nos galhos de uma goiabeira existente no quintal da sua casa. Mas, um dia, resolveram derrubar a goiabeira e **ela**

chorou copiosamente, tendo ali a primeira decepção da sua vida. Talvez por isso, despertou nela um espírito de revolta. [...] D. Inah e o marido julgaram melhor passar alguns dias em Poços de Caldas. Acreditavam que naquela cidade a criança chegasse a esquecer a sua árvore querida. E, por um desses caprichos próprios do destino, em Poços de Caldas, Maysa conheceu um menino mais velho do que ela, simpático e alegre. **Todos os dias ele a levava a passear, oferecia-lhe sorvetes e comprava-lhe pirulitos. A amizade entre os dois cresceu dia a dia.** Separaram-se quando ele regressou para a sua casa, em São Paulo. A verdade é que o menino não esqueceu a amiguinha, e, no Natal, mandava-lhe de presente uma rica boneca. Esse menino, descendente de tradicional família, chamava-se ele André Matarazzo sobrinho!

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO [grifo meu]

Ao contrário do que diz a chamada, aliás, própria dos veículos populares que buscam atrair e emocionar os leitores, oferecendo-lhes a novidade para rápido consumo, muitas vezes com títulos chamativos que acabam desmentidos pelo texto, também este relato está bem mais próximo da condição ficcional que justamente nega ter. Neste caso, embora a “veracidade” da história de Maysa seja atestada por um narrador que conhece o futuro do enredo que apresenta, ele acaba por ficcionalizar os fatos justamente quando trata de amarrar e conduzir a narrativa de maneira a que tudo se relacione e justifique o que acontecerá adiante, como se tudo estivesse predestinado. Agindo dessa maneira, além de provocar nuances no texto, evita desvios para uma expectativa já condicionada por parte dos leitores – eles que também já conheciam muito desse enredo. Exemplos disso são a insistência do narrador em se referir à condição social privilegiada da família de Maysa (para que assim ela estivesse apta a logo mais entrar para a alta sociedade paulistana), as menções à decepção e revolta da menina para com o incidente da árvore cortada (porque assim anteciparia a melancolia necessária à sua carreira como cantora de fossa), além da amizade estabelecida entre ela e o “menino mais velho” (porque dessa maneira já coloca em cena o futuro casal).

Vale observar aqui, porém, que o tratamento do texto a essa amizade tão “promissora” – repetida muitas vezes antes e depois dessa publicação, nem sempre de maneira coincidente³⁰¹, o que já serve para lhe contestar a “novidade” com que se

³⁰¹ Da matéria “Eu canto meu estado d’alma”, de *O Cruzeiro*, em 25 de janeiro de 1958, consta o seguinte: “Saí do colégio para casar com André Matarazzo. Ele me conhecia desde quando eu era uma gurria de 5 anos. Mas um dia, durante umas férias em Poços de Caldas, eu estava montada num burrico passeando, e meu pai me apresentou a ele. André puxou as minhas tranças. A partir desse encontro, fiquei gostando dele. Eu tinha 12 anos”.

anuncia –, esconde um dado que faz dela uma relação pouco crível: o fato de o “menino” ter então mais de 20 anos – informação não mencionada propositalmente –; enquanto, ela, por sua vez, ter apenas cinco anos de idade. A omissão, nesse sentido, constitui outro dado revelador para a desconstrução da “verdade” que o texto anuncia.



178

O segundo capítulo de “Toda a história de Maísa” foi publicada uma semana depois, desta vez com a seguinte chamada de pé de página: “Novas e sensacionais revelações sobre a infância da estrela”, sempre insistindo, portanto, na condição de relato “verdadeiro”. Optando por uma edição e uma diagramação mais dinâmicas, o título do texto prefere agora dar destaque a uma característica específica da infância da cantora, a de ter sido uma “moleca” que “jogava bola na rua com a garotada”, aliás, título da matéria, para em seguida propositalmente direcionar o olhar do leitor para uma foto dela com o ator Grande Otelo, que não é citado no texto, apenas em legenda, ele que – justamente – protagonizara o filme autobiográfico *Moleque Tião*, em 1943. Na legenda da foto, que assim forçosamente busca dar unidade à página, unindo foto e texto cuja única semelhança entre eles é a “molequice” dos dois personagens, está escrito o seguinte: “Dizem-na diferente, insensível aos boatos. Mas a verdade é que todos a estimam, público e artistas. Como o Grande Otelo, por exemplo”.

No texto, que se arma muito em função do efeito da edição, já que força uma proximidade de assunto apenas para justificar uma foto, novamente não faz menção à

sua autoria, como acontece no primeiro. Aí, o narrador, corroborando conceitos, valores e ideias conhecidas, continua a desfilar “molequices” da garota “rebelde”, assim como volta a colocar em cena o futuro marido dela (menção importantíssima para esse gênero de publicação, lembrando ainda que era em relação a ele que a cantora se definia então), desta vez fazendo questão de nomear os colégios em que ela estudara, enfatizando a sua boa origem e formação – informação que seria parte de seu apelo de distinção e mote da sua divulgação como cantora, como já observado –, afirmando ainda que a protagonista em questão, embora afinada com a música popular, não seria nada avessa ao mundo letrado, porque também gostava de “ler e compor versos e sambas”.

[Transcrição da reprodução 178]

Novamente em Botafogo, depois dos dias passados em Poços de Caldas, Maysa começou os seus estudos primários. Facilmente **aprendeu a ler e empolgou-se pelas histórias de Monteiro Lobato**. [...] Maysa fez o curso primário no Colégio Assumpción, dirigido por freiras. **Rebelde como era**, já aos 10 anos dava muita preocupação aos seus pais. Não poucas vezes era encontrada na rua, jogando bola com os garotos. Assim, logo após haver concluído o curso de admissão ao ginásio, foi internada no Sacré Coeur de Marie. Naquele tradicional educandário carioca, **fez todas as travessuras que possam ser imaginadas**. [...] **Na hora de fazer os deveres escolares, preferia compor versos e sambas**, muitos dos quais anos depois foram atualizados e colocados em seu repertório de cantora profissional. Desde que conheceu o garoto André Matarazzo Sobrinho, nos dias passados em Poços de Caldas, Maysa cresceu recebendo as atenções dele. Todos os anos, pelo Natal, recebia presentes bonitos. André, como amigo da família Monjardim, às vezes tinha oportunidade de vê-la. Era uma amizade simples, sem qualquer pensamento em namoro. [...] Na capital paulista, Maysa passou a estudar no Externato Ofélia Fonseca, onde repetiu as travessuras cariocas. Fez até pior, pois ela e algumas amigas, ao saírem do colégio, dirigiam-se para casa fumando charutos nos ônibus!...
CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO³⁰² [grifo meu]

A partir dessa série, verifica-se certa recorrência à exposição pública do que seria a “biografia” de Maysa, embora apresentada de diferentes maneiras nesses mesmos veículos populares por excelência, cujas características incluem o uso da linguagem coloquial, a espetacularização dos elementos da vida privada, o recurso ao apelo comercial com tratamento editorial condizente, a impressão em papel-jornal, ter as vendas realizadas em banca, recorrer à fragmentação das histórias para vendê-las em capítulos, a fim de manter o suspense como atrativo até a próxima edição.

³⁰² A continuação da história, na edição seguinte da *Revista do Rádio*, não consta dos arquivos de Maysa.

Antes de prosseguir, é curioso notar ainda que, nesse movimento, cada vez mais evidente tornava-se a ambivalência da *persona* Maysa, de um lado, visível na aura que ela atribuía a seu “canto”, nos trejeitos de sua origem e autopropagada distinção social, em seu desejo de erudição manifestado, por exemplo, na sua busca pela poesia; enquanto, de outro lado, paradoxalmente, vivia e se expunha a um recorrente espetáculo público do privado, inserida no mercado da música e do imaginário popular, ou, em outras palavras, configurada como uma mercadoria dentro da produção de bens simbólicos e culturais.

A matéria seguinte, visível na reprodução 176 abaixo, intitulada “Como vive Maysa”, com o subtítulo “O seu ‘refúgio’ em São Paulo e o desejo maior da sua vida”, foi publicada em 20 de março de 1960, na mesma *Revista do Rádio*, e, diferentemente das outras duas, não se apresenta na forma de uma narrativa romantizada. Com seis fotos em destaque dispostas em páginas duplas, contendo por isso pouco texto, a matéria adota a terceira pessoa característica do texto jornalístico, para se focar principalmente na nova rotina da cantora Maysa em São Paulo, para onde ela teria se mudado e procurava oferecer aos olhos do público a ideia de que sua vida pessoal estava em perfeita sintonia com a vida profissional.

Desta vez, mais do que texto, a matéria se faz de imagens, e é com ela que busca a “veracidade” que propaga, com Maysa fazendo pose em diferentes situações, incorporando nelas várias de suas máscaras, enquanto a legenda reforça a pluralidade desse sujeito, inserido dentro de valores reconhecidos: “Enfermeira voluntária, compositora, artista sensível aos registros da vida de todos os dias, Maysa tem horror a vaidades e artificialismos. Vive como aparece nas fotos”.

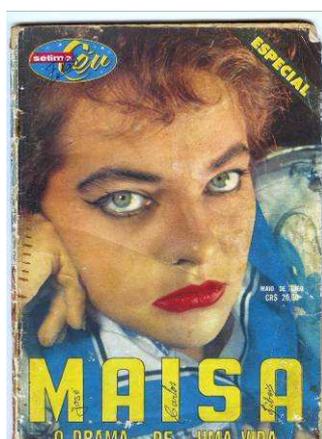


179

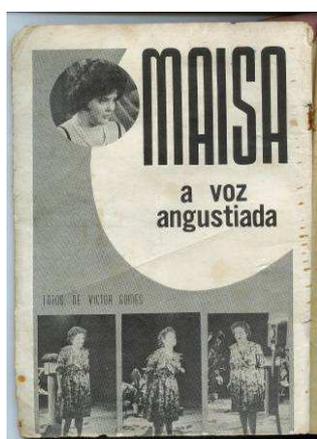
A FOTOBIONOVELA DE MAYSA

Mas será que Maysa realmente viveu como aparecia e aparece nas fotos? Nesse estar-aí permanente? Seriam suas imagens pessoais e profissionais suficientes para contar – ou mostrar – a sua vida? Mas qual vida? A resposta para essas perguntas poderiam justificar, num exercício de imaginação, a tentativa que esses veículos populares fizeram de apresentar em seguida uma nova forma de “biografar” Maysa.

Depois que as “biografias” de papel-jornal anteriores recorreram à imitação da estrutura do folhetim e acabaram romantizando a personagem principal, o que terminou por desnudá-las em sua pseudointenção de serem “verídicas”; depois que a justaposição de fotografias com a protagonista em diferentes momentos e poses, a produzir um efeito de colagem, pareceu chegar mais próximo desse sujeito múltiplo de quem se quis contar a vida, o passo seguinte certamente apontou para uma mescla das duas tentativas. E o resultado foi a fotonovela “Maísa, o drama de uma vida”, publicada na edição especial da revista *Sétimo Céu*, em maio de 1960, cuja capa, verso da capa e página de rosto são reproduzidas abaixo.



180



181



182

Observando as reproduções acima, nota-se que, já na sua apresentação, como que a direcionar o olhar e dar o tom do que será “lido”, a cantora Maysa, já sem o sobrenome Matarazzo, tem aí, num primeiro momento, sua imagem associada à “Desiludida da vida”, perceptível pelo título da capa impresso sob uma sugestiva foto

dela em primeiro plano, com a cabeça apoiada na mão. A proximidade da foto da protagonista em close, associada ao texto de abertura, estaria aí a sugerir justamente um convite ao leitor: que ele conhecesse melhor a existência angustiada de Maysa, ela que neste momento é a protagonista de uma série de outras histórias semelhantes que em breve também estarão à venda.

[Transcrição da reprodução 182]

Iniciamos, com a vida de Maísa, uma nova série de lançamentos de SÉTIMO CÉU. Serão os nossos números especiais, do quais este é o primeiro. Maísa tem uma carreira vitoriosa, mas uma existência em que a angústia parece ser a sua constante. Convidamos você a conhecê-la melhor.

Antes de prosseguir, é importante destacar particularidades das fotonovelas, para melhor compreensão do que será exposto a seguir, já que elas se utilizam de uma série de convenções que interferem na maneira como a história é “contada”. Assim sendo, vale destacar que as fotonovelas surgiram na década de 1940, na Itália, encontrando ampla expansão na cultura latina, como uma espécie de “subgênero literário”, resultante do encontro “entre o folhetim e o cinema, todos seguindo uma tradição da literatura oral popular”³⁰³. Dirigiam-se majoritariamente para um público feminino, culturalmente pouco exigente, de baixa formação e reduzido poder econômico, cuja finalidade era então “a transmissão dos princípios éticos, morais e sociais concordantes com o sistema de valores da ideologia dominante [a submissão feminina à sociedade patriarcal, por exemplo], através da integração da mulher na sociedade urbana”³⁰⁴.

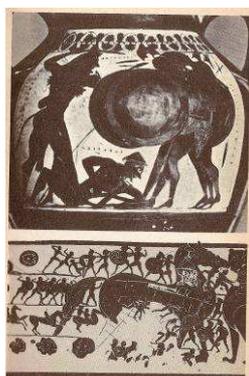
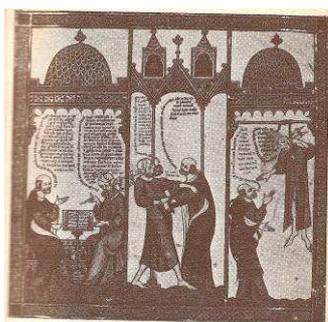
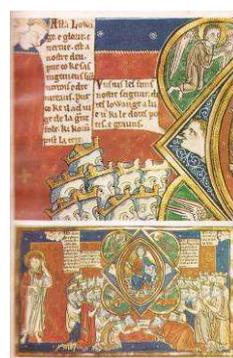
A característica principal dessa “narrativa” típica da comunicação de massas é seu aspecto visual resultante da interação entre palavras e imagens, da integração entre textos e fotografias, unidos e articulados no formato de fotogramas “que falam”, estes, por sua vez, organizados em sequência tal qual as histórias em quadrinhos, em cuja linguagem se inspiraram, assim como na do cinema. Dessa maneira, de um quadro a outro, ou melhor, de um fotograma-que-fala a outro, a fotografia traz junto, impressa com ela, a expressão do narrador e das personagens ali representadas. Mas não é só isso.

³⁰³ JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. “Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, n° 56, p. 529-548 – 2008.

³⁰⁴ HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1974.

Cada fotograma-que-fala é por si uma “cena narrativa”, onde estão articulados, por exemplo, cenário, personagens em cena e respectivas representações/aparências, os fragmentos de tempo e espaço (o instante congelado pela fotografia), o ângulo e o plano de enquadramento das fotos, o uso ou não de cores. Esses são, como se percebe, aspectos relacionados à imagem, que podem incluir, ainda, intervenções como sobreposição, recortes, ampliação e desfocalização das fotografias, por exemplo.

Já entre os aspectos textuais ligados às palavras, tal qual acontece na convenção adotada pelas histórias em quadrinhos, há a fala do narrador, geralmente representada na forma de “legendas”; e a fala ou pensamento dos personagens, geralmente representada por “balões”, uma convenção gráfica conhecida como “o recipiente do texto-diálogo proferido pelo emissor”³⁰⁵. Há a se considerar, ainda, o tipo de apêndice que liga o “balão” à personagem, já que a maneira como este é expresso graficamente implica diferentes significados, podendo representar, por exemplo, pensamentos, lembranças, monólogos, solilóquios etc. Lembrando, porém, a título de curiosidade, que esse recurso visual de representação da fala não é exclusivo da época contemporânea e há indícios de que tenha sido usado pela humanidade desde tempos mais remotos³⁰⁶. Abaixo alguns outros exemplos dessa interação entre desenho e texto na arte da Antiguidade e da Idade Média.

183³⁰⁷184³⁰⁸185³⁰⁹

³⁰⁵ EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 3 ed. 2ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

³⁰⁶ “Os maias, por exemplo, fizeram experimentos de colocar a ponta do que parecia ser um colchete na direção da boca do ser representado. Há registros de imagens dos séculos XII e XIV que também utilizavam o recurso. Acevedo (1990) cita um mecanismo semelhante ao dos balões utilizado em filacteras, frases usadas para atribuir fala às pessoas representadas em pinturas cristãs, como ‘A primeira nova crônica e bom governo’, de Felipe Guamán Poma de Ayala (feita entre 1587 e 1615).” RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 34.

³⁰⁷ Nessas imagens de dois objetos artísticos da Grécia Antiga, embora estejam semiapagadas, há neles inscrições a direcionar a “leitura” do que se vê pintado. “L’amphore sur laquelle on voit le combat

Outro elemento a se levar em conta nesse gênero contemporâneo de expressão audiovisual são os tipos e os tamanhos dos caracteres usados para a escrita da narração, das falas e dos pensamentos, já que elas também adquirem representatividade, assim como o contorno e/ou a ausência de contorno dos balões, podendo juntos expressar, por exemplo, emoções, sotaques, tom da fala, gritos etc.³¹⁰ Trata-se do que é chamado de “função figurativa do elemento linguístico”³¹¹.

Por ser a fotonovela uma composição sequencial, é esperado que a articulação entre os fotogramas-que-falam, considerada tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, também adquire expressividade e significado. Uma vez que se trata de instantâneos congelados no tempo interligados pela narrativa, na verdade, são estáticos apenas na aparência, porque, ali, paradoxalmente articulados em sua imobilidade, sugerem um movimento, basta lembrar que os filmes conhecidos por desenhos animados são feitos da aceleração da articulação de fotogramas como esses. Nesse caso, entram em ação outros fatores, como, por exemplo, o formato, a aparência e o tamanho

d’Heraklès et de Géryon et le berger Eurytion mort à ses pieds est signée Exekias, un des meilleurs maîtres athéniens de l’époque des figures noires, VI^e siècle avant J.C. L’aryballe du Cheval de Troie, plus ancienne, est une imitation de style corinthien. Ses inscriptions son à demi effacées”. Em tradução livre: “Ânfora em cuja superfície se vê o combate de Heráklès e Geryon e o pastor Eurytion morto aos seus pés [o nome dos personagens está escrito ao lado das imagens]; leva a assinatura de Exekias, um dos melhores mestres atenienses da época das figuras negras, do século VI a.C. O *aryballe* (vaso) do Cavalo de Troia, mais antigo, é uma imitação do estilo coríntio. Suas inscrições estão quase apagadas.” BLANCHARD, Gérard. *Histoire de la bande dessinée*. Verviers: Marabout, 1974. p. 15.

³⁰⁸ Do *Manuscrito de Karsruhe*, do início do século XIV: exemplo de ilustração, criada juntos aos esforços de tradução para a língua vulgar dos livros religiosos, em que as palavras são vistas saindo da boca daqueles que as proferem. “Exécuté dans les ateliers parisiens pour Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel à qui il est offert, ce manuscrite représente em imagens la vie de Raymond Lulle: un esclave lui aprend l’arabe, mais le Sarasin, après une réprimande, résout de se venger et se procure une épée. Il frappe son maître par surprise; le coup dévie, passe sous le bras de Lulle et ne fait que le blesser. Lulle est très perplexe quant à ce qu’il convient de faire de son meurtrier. Il s’oppose à ce qu’on le tue, mais non à ce qu’on le jette en prison où il va le visiter. Le Sarasin s’est pendu. Lulle loue Dieu de l’avoir ainsi tiré d’embarras”. Em tradução livre: “Executado nos ateliês parisienses por Jeanne de Navarre, mulher de Felipe, o Belo, a quem foi ofertado, este manuscrito representa em imagens a vida de Raymond Lulle: um escravo ensina-lhe o idioma árabe, mas o sarraceno, depois de uma reprimenda, decide se vingar, agarrando uma espada. Ele golpeia seu mestre de surpresa, o golpe porém não o acerta, passa sobre seu braço e apenas o fere. Lulle, muito perplexo, sem saber o que convém ser feito do assassino, opõe-se a que seja morto, mas não a que seja levado para a prisão, onde ele vai visitá-lo. Lá, encontra o sarraceno enforcado, Lulle louva a Deus por ter dessa maneira livrado-o do embaraço.” Cf. Idem. *Ibidem*. p. 29.

³⁰⁹ A palavra teatralizada se torna constante como meio de expressão a partir do final da Idade Média. Neste exemplo, da cena da “Adoração de Cristo pelos velhos”, o miniaturista francês responsável pela ilustração, não identificado, substituiu as tradicionais trombetas por “balões”, dando visibilidade às palavras. Obra de 1230, preservada na Trinity College Libraire, em Cambridge. Cf. Idem. *Ibidem*. p. 33.

³¹⁰ Segundo Paulo Ramos, a chave para entender os diferentes sentidos do balão está na linha que o contorna: as linhas tracejadas podem sugerir voz baixa ou sussurro; a forma de nuvem, o pensamento ou a imaginação. Há ainda o balão-cochicho, o balão-berro, o balão-uníssonos, o balão-mudo, o balão-trêmulo, os balões-intercalados, os balões duplos, entre outros. Cf. RAMOS, Paulo. *Op. cit.* pp. 36-43.

³¹¹ CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

desses fotogramas dispostos nas páginas (se são retangulares ou quadrados; grandes ou pequenos; uniformes ou desiguais; se ocupam toda a página ou dividem-na com outros; se há sobreposição etc.), assim como a maneira como se sucedem uns aos outros, existindo ou não linhas demarcatórias entre eles – e de que tipo são, se existirem.

A depender da maneira como esses fatores se organizam e se articulam, é possível ter uma ação prolongada, obtida, por exemplo, com um único fotograma maior cheio de personagens falando, o que faz o próprio leitor demorar-se na cena; ou, ainda, a ação encurtada, com pequenos fotogramas sucedendo-se rapidamente na página, e, às vezes, até sem falas. Os recursos são, porém, inúmeros, a depender do direcionamento e da intenção da narrativa. Em geral, a ação das histórias das fotonovelas se desenvolve cronologicamente e de maneira expositiva, com o narrador desempenhando papel fundamental, na medida em que, falando por legendas, apresenta e conduz o enredo, elucida o leitor sobre o que ocorre em cada passagem, justifica o comportamento dos personagens e, principalmente, transmite juízos de valor e lições de moral.

Vale destacar que a telenovela, tão logo substituiu a radionovela junto à preferência do público – em 1951, a TV Tupi levou ao ar a primeira telenovela brasileira, “Sua vida me pertence”, de Walter Forster, mas elas só se tornariam um hábito diário a partir da década seguinte, quando novos recursos tecnológicos assim o permitiram –, ela também minou o curto período de predominância da fotonovela. Em todo caso, merece ser destacada a utilização desse “subgênero literário”, assim como a linguagem dos quadrinhos em um aspecto geral, como meio de comunicação de massa utilizado como recurso da publicidade dos anos 1950. Os exemplos a seguir são ambos da *Revista do Rádio*: do creme dental Colgate e do Xarope Peitoral de Scott.



186



187

Maisa, o drama de um vida, de certa maneira, é uma fotonovela “limitada” quanto aos inúmeros recursos disponíveis nesse “subgênero literário” para uso e ordenação dos diferentes elementos narrativos. O que se observa logo de início é que se trata de uma história construída sobre fotografias de dois tipos. De um lado, estão as fotos que já existiam e, que, portanto, foram ressignificadas sob o nome de fotogramas-que-falam e assim limitadas em sua plurissignificação pela introdução da palavra sobre o estar-aí do instantâneo congelado no tempo. Dessa categoria constam fotos pessoais (exemplo na reprodução 188) e profissionais-performáticas (exemplo na reprodução 189), estas, inclusive, extensivamente usadas em publicações antes e depois da fotonovela.



188



189

De outro lado, estão as fotos que parecem ter sido criadas especificamente para o “roteiro” da história (exemplo na reprodução 190). Estas tampouco variam muito em termos de planos, ângulos e enquadramentos, com algumas exceções.



190

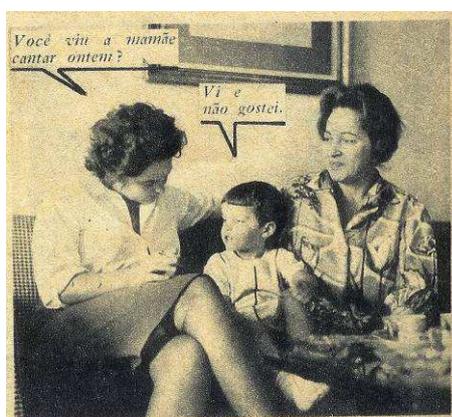
A maneira como os fotogramas-que-falam estão sequencialmente organizados nas páginas da revista, cujo formato é de 18 cm x 25,5 cm, apresenta-se, na verdade, bastante regular, linear e tradicional, adequada, portanto, ao leitor-alvo dessa “literatura” de massa. Em um total de 66 páginas, todas em preto e branco, há nelas de um até seis fotogramas no máximo, predominando as páginas com seis fotogramas, recursos que, é bom lembrar, integram-se e dão ritmo à história.

O narrador expressa-se sempre em terceira pessoa e por legendas, que surgem fora da foto em sua maioria, como se fossem um quadro a mais da sequência (exemplo no alto da reprodução 191), mas, às vezes, também sobrepostas às fotos, em retângulos brancos, como se vê na reprodução 191 abaixo. As letras utilizadas para sua fala estão em tipo redondo, com serifa, e não sofrem qualquer alteração de tamanho, forma ou cor, a indicar, portanto, que se trata de uma fala uniforme. Há, porém, abuso das reticências na maneira como expõe a história, muitas vezes como recurso de transferir e deixar para o leitor o que pensar. Esse narrador conhece a fundo a personagem e a todo momento trata de justificar o que sabe que virá no futuro, embora ele também se contamine, quase que o tempo todo, pelo ponto de vista da protagonista.



Quanto às falas dos demais personagens, assim como as da protagonista Maysa, elas se apresentam em letras com serifa, em itálico ou redondo, uniformes dentro de balões também uniformes e todos com apêndice, os quais têm formato retangular, indicando que se referem ao discurso direto (exemplo na reprodução 192). No caso,

porém, o termo correto é “discurso expresso”³¹². Quando Maysa surge em cena sozinha acompanhada de um único balão (exemplo da reprodução 193) é porque ela está cantando, embora não exista aí a inclusão de onomatopéias que pudessem representar visualmente o som, nem tampouco alteração alguma nos caracteres das letras que assim expressam o seu canto. Um recurso possível, mas não utilizado, seria aumentar o corpo das letras ou usar outra tipologia gráfica, com caracteres especiais.



192



193

Mas diferentemente da representação de seu canto, a personagem Maysa também se manifestará de outras duas maneiras na fotonovela: por balões com apêndices em forma de bolas, a sugerir pensamentos propriamente ditos, seu “discurso pensado”³¹³ (exemplo na reprodução 194), e, através do mesmo tipo de legenda usada para a voz do narrador, sugerindo comentários sobre a imagem, com a diferença de que sua fala se faz representar em *itálico* e entre *aspas* (exemplo na reprodução 195).

³¹² ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Apud: RAMOS, Paulo. Op. cit. p. 33.

³¹³ Idem. *Ibidem*.



194



195

Ainda em relação à apresentação da fala em balões, estes não passam de dois por fotograma, representando assim os chamados “turnos conversacionais” – a “unidade estrutural que se define como aquela em que um falante diz alguma coisa durante uma abordagem interativa continuada”³¹⁴. Cabe observar que aí as conversas são simétricas, ou seja, a fala é proporcional entre os falantes. Por outro lado, a se registrar o reduzido número de fotogramas com dois balões, entende-se que se trata de uma fotonovela de poucos diálogos. Na maior parte do tempo, é a protagonista Maysa que fala sozinha.

A análise da exposição da cantora Maysa nessa fotonovela, num primeiro momento, faz pensar que, na esteira das outras matérias da *Revista do Rádio*, pudesse ser uma espécie de “autobiografia” de papel-jornal – classificação que, na verdade, por mais que as aspas e a menção ao material do suporte procurem revelar sua natureza comercial, popular, transitória e descartável, algo em franca contradição com o gênero autobiográfico tão cheio de significados, inclusive por tanto tempo atrelado ao discurso historiográfico –, por si já se trata de uma classificação que reflete certa tensão.

É certo que essa primeira impressão se deve ao fato de Maysa ser a protagonista da fotonovela e ter suas “falas” a conduzir a história, entre apresentações expressas da própria vida, geralmente comentando as fotos (em legendas, com letras em itálico e entre aspas); entre pensamentos (com balões e apêndice de bolinhas); entre representações de seu canto (com balões únicos no fotograma), e, ainda, entre conversas com outros personagens (com dois balões no fotograma). Por outro lado, é certo que seu ponto de vista também contamina o discurso do narrador; embora, sob um olhar mais atento, seja possível perceber nele a reprodução de uma visão moralista na qual procura

³¹⁴ URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000. Apud: RAMOS, Paulo. Op. cit. p. 63.

enquadrar a personagem. Daí a primeira cisão a desvelar o caráter fictício dessa “autobiografia” de papel-jornal: a visão moralista pertence principalmente à revista *Sétimo Céu*.

Acreditar que *Maisa, o drama de uma vida* não fosse uma ficção, mas um discurso “verídico” por conta da exposição das fotos da cantora, dos comentários que ela própria faz sobre as imagens, do entrelaçamento vida e obra, essa é, portanto, a primeira ficção dessa história. A segunda seria pensar na fotonovela como uma narrativa, o que não se confirma, estando a produção mais para um caleidoscópio, uma justaposição de vozes e discursos de todos os tipos, de fragmentos alheios e atribuições errôneas, tudo reunido na tentativa de compor uma unidade.

O enredo é “amarrado” a partir de comentários da cantora que examina suas fotos, a partir, portanto, de uma visão distanciada e retrospectiva da cena. Essa voz que a representa, diante das imagens de si, também está nesse gesto vendo-se como outra. Além disso, quem realmente apresenta o “drama” de Maysa, quem conta a história da cantora, não é esse sujeito que aí aparece cindido, mas a equipe da revista (reprodução 196) que é quem realmente roteiriza, escreve e produz a fotonovela, atribuindo falas – tem direção de Walter Bouzan, fotos de Geraldo Mori e adaptação de Victor Gomes e Mary Lee (cujos nomes também podem ser fictícios). Ei-la aí, portanto, como um sujeito que se constrói de novo pela voz de outro, como das outras vezes, por mais que tenha se sujeitado ao jogo de espelhos e a fotonovela tenha ambicionado o contrário.



196

Um desses recursos, entre tantos a serem utilizados, é abrir a fotonovela (reprodução 196 acima) com um fotograma em que a imagem de Maysa, cabisbaixa e pensativa ao fundo, pronta para “suspirar” seu drama e dor, para construir sua experiência pela narrativa escrita por outro, acompanha aquilo que está em primeiro

plano, ou seja, as mãos sobre a máquina de escrever de um personagem semioculto – o narrador ou o redator da revista? –, no exato momento em que elas registram o seu testemunho. Essa é a imagem, encenada e ampliada na página para atender ao roteiro da fotonovela, a qual perpassará todas as suas páginas, voltando só ao final dessa “história de vida ilustrada”, denominada, a partir de agora, de fotobionovela, sobretudo por sua intenção de não desvincular vida e obra, pessoa de personagem.

Nessa primeira sequência, os três fotogramas da página inicial (reprodução 197) repetem a mesma cena, com poucas variações, a indicar o movimento estancado no tempo, mas também uma sequência subentendida da ação, que, como se verá, embora não aponte muitas alterações justamente em função da pouca variação no cenário e na postura das personagens, alongar-se-á por causa das reminiscências que aqui serão contadas. Essa cena, na verdade, ficará subentendida, a durar o tempo que o leitor levar para concluir a leitura da fotobionovela.



Para abrir as portas da memória da protagonista, os textos iniciais enunciam o seguinte, sendo necessário observar que as aspas e o itálico são usados para discretamente diferenciar a voz da protagonista da voz do narrador, quando expressos em um retângulo branco:

[Transcrição da reprodução 197]

Voz do narrador, no 1º fotograma

Nada, até hoje, conseguiu roubar a angústia e a tristeza dos olhos de Maísa. A mulher cuja voz quente e penetrante tem tocado tão

profundamente a sensibilidade de seus milhares de ouvintes tem uma história impressionante. Por trás de cada nota que ela emite com afinação esconde-se um pequeno episódio do longo drama que tem marcado a sua curta vida. Mas, deixemos que ela mesma nos conte tudo...

Voz da protagonista, no 2º fotograma

“Mesmo nas recordações mais longínquas da minha infância encontro o mesmo sentimento de querer ser livre, de poder voar como uma pássaro sem rumo...”

Voz da protagonista, no 3º fotograma

“Minha história começa lá no Espírito Santo. Meus pais, certamente, não podiam imaginar o destino que estava traçado para mim...”

Para reforçar o cenário e o clima propícios à caracterização da personagem, o texto não destoa dele, acentuando, logo de início, como se leu acima, em tom romantizado – em uma ambientação que o narrador prepara como efeito de antecipação do que virá –, que a angústia e o drama a marcaram no passado e continuam a ditar a vida da cantora, lembrando que o nome Maysa, no presente dessa história, já é a “voz da fossa”, ou seja, esse sujeito a quem também interessa toda essa ambientação – tanto como exposição de si, quanto vivência a ser reabsorvida durante a leitura, por ela e pelos leitores. Daí, como já observado, não só o texto, mas as fotografias dessa introdução terem sido ditadas pela teatralização – a dupla teatralização, considerando que todo referente, ao se sentir olhado pela objetiva, fabrica-se em outro corpo, metamorfoseia-se em imagem³¹⁵.

Já nas páginas que dão sequência, essas serão ordenadas pela justaposição de fotografias pessoais, da infância e da adolescência de Maysa, retiradas, portanto, de seu contexto original, o álbum de família, um objeto típico do acervo familiar burguês, para então serem ressignificadas – e dentro da espetacularização com que se busca alegar a verdade de uma experiência recontada pela memória. Os textos que as acompanham vêm em legendas sobrepostas às fotos, entre aspas e em itálico, como reminiscências da cantora, conforme convenção aí adotada. As fotos são posadas, sob os mesmos ângulos e planos, e com a maioria das pessoas olhando para a câmera.

³¹⁵ BARTHES, Roland. 1984. Op. cit. p. 22.



198

[Transcrição da reprodução 198]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“Dizem que quando eu tirei esta fotografia, reclamei das luzes do estúdio. As voltas que o mundo dá são realmente divertidas...”

Voz do narrador no 2º fotograma:

Quanto Maisa completou três anos, a família foi morar em Bauru, em São Paulo. Seu pai havia sido nomeado para um importante posto do Governo e a vida corria, para os Monjardim, num autêntico mar de rosas.

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“Eu deveria estar despreocupada quando esta chapa foi batida. Eu sempre gostei muito de fazer pose...”

Voz da protagonista no 4º fotograma:

“Foto característica de álbum de família. Qual a criança que esteve em Poços de Caldas e não possui uma igualzinha?”

Voz do narrador no 5º fotograma:

O instantâneo tomado na charrete assumiria anos mais tarde grande valor sentimental. Naquele dia e naquele mesmo lugar um rapaz chamado André Matarazzo, amigo de seu pai, fez um carinho na sua bochecha. André, seu futuro esposo.



199

[Transcrição da reprodução 199]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“De Bauru para São Paulo a distância não é longa. Com 7 anos de idade eu já pronunciava, na Capital do Estado, aquele ‘s’ sibilado, num sotaque bem paulista”.

Voz da protagonista no 2º fotograma:

“Durante as férias eu vinha para o Rio, para a casa de meus avós. Nunca mais esqueci de uma linda goiabeira que havia no casarão de Botafogo”.

Nas páginas 6 e 7, correspondentes às reproduções 198 e 199 acima, a voz da protagonista Maysa também fala a partir do presente da narrativa, olhando e comentando as fotos de seu passado de um ponto de vista em que já é uma “autora”, uma personalidade pública, movimento que a faz rir do tempo em que teriam dito que ela reclamou de fazer pose, tema retomado diante de outra foto, desta vez a dizer que sempre gostou de fazê-la – *“As voltas que o mundo dá são realmente divertidas...”*. Mas também a repetir velhas e já conhecidas histórias, como a de seu encontro, ainda criança, em Poços de Caldas, com o futuro marido André Matarazzo, assim como a história da goiabeira que, cortada do jardim onde brincava, a fez chorar muito. São as opções daquilo que ela quis lembrar, e, ao publicá-las e republicá-las, lendo-as e fazendo serem lidas e relidas, dessa maneira se fazer lembrar pelos outros e por si.

Neste caso, porém, é importante observar como o estilo da fotobionovela, feito da justaposição de fotografias transplantadas, recortadas e coladas em outros contextos, com enxertos de memórias comentadas por uma voz distanciada e outra a reproduzir valores estabelecidos e atribuir falas, de certa maneira rompe com a romantização da versão desses mesmos fatos contados pela narrativa folhetinesca das matérias da série “Toda a vida de Maysa”, da *Revista do Rádio* de dezembro de 1959. A título de relembração e comparação, transcrevo alguns de seus trechos:

[Repetição de trechos da transcrição da reprodução 177]

Até os cinco anos de idade, Maysa era uma criança quieta. Não gostava de brincar com bonecas, nem tinha amigas. Sua principal diversão era balançar-se nos galhos de uma goiabeira existente no quintal da sua casa. Mas, um dia, resolveram derrubar a goiabeira e ela chorou copiosamente, tendo ali a primeira decepção da sua vida. Talvez por isso, despertou nela um espírito de revolta. [...] D. Inah e o marido julgaram melhor passar alguns dias em Poços de Caldas. Acreditavam que naquela cidade a criança chegasse a esquecer a sua árvore querida.

E, por um desses caprichos próprios do destino, em Poços de Caldas, Maysa conheceu um menino mais velho do que ela, simpático e alegre. Todos os dias ele a levava a passear, oferecia-lhe sorvetes e comprava-lhe pirulitos. A amizade entre os dois cresceu dia a dia. Separaram-se quando ele regressou para a sua casa, em São Paulo. A verdade é que o menino não esqueceu a amiguinha, e, no Natal, mandava-lhe de presente uma rica boneca. Esse menino, descendente de tradicional família, chamava-se ele André Matarazzo sobrinho!

Esse mesmo efeito a contribuir para o desnudamento fictício da fotobionovela, a romper com qualquer pretensão de veracidade e totalidade apoiada na relação vida e obra, também pode ser percebido pela quebra da verossimilhança que se produz em várias passagens, mediante divergências entre foto e texto de um mesmo fotograma ou da sua sequência. O exemplo a seguir, da reprodução 200, é bastante ilustrativo disso, já que o espaço de tempo transcorrido entre uma foto e outra – perceptível pelo movimento congelado das pessoas, que, aliás, mal se mexeram entre as cenas – não corresponde ao espaço de tempo que o discurso da história quer fazer crer ter existido entre o primeiro e o segundo fotogramas da página, ou seja, o tempo de o casal ter dançado uma valsa e voltado ao mesmo lugar.



[Transcrição da reprodução 200]

Voz do personagem no 1º fotograma:

Precisamos prestar atenção ao horário, para não perder o avião

Voz da protagonista no 1º fotograma:

Calma ainda temos de dançar a valsa.

Voz do narrador no 2º fotograma:

E depois da valsa...

Voz do personagem no 2º fotograma:

E então, podemos ir embora?

Voz da protagonista no 2º fotograma:

Ainda não, está na hora de cortar o bolo.

Outra evidência da condição de construção discursiva da fotobionovela de Maysa – e da conseqüente exposição de sua ficcionalidade – são os desencontros entre as informações reais, jornalísticas, e as informações do texto, ou de elementos presentes nos fotogramas, já que aí elas se articulam mais por força da lógica da história, de seu enredo e efeitos. O fato é que a história toda se deixa guiar mais pelas imagens disponíveis, o que significa dizer que as fotografias é que conduzem o roteiro, fazendo com que os textos apenas as sigam, para efeito de composição, já que boa parte deles se tratam de comentários relacionados às fotos. Às vezes, porém, nota-se que nem todas foram suficientes para atender o que se queria contar e houve a necessidade de produzir imagens do presente, feitas sob agendamento, para justamente preencher vazios ou mesmo para redirecionar a história. Isso acontecerá, por exemplo, na seqüência das páginas 38 a 41, e das páginas 50 a 55, perfazendo um total de 45 fotogramas originados de fotos de um mesmo cenário – o ambiente privado da cantora, em que ela se deixa retratar em cenas domésticas com os pais e o filho pequeno, provavelmente com a intenção de “melhorar” sua imagem junto ao público.

Na reprodução 201 a seguir, o que chama atenção, como exemplo desse descompasso informativo, é a presença no fotograma em questão da imagem da capa do LP *Convite para ouvir Maysa n.º 3*, lançado em 1958, quando na história a protagonista Maysa ainda está casada e morando com André Matarazzo, degladiando-se com a dúvida sobre deixar ou não o casamento para seguir sua carreira.



[Transcrição da reprodução 201]

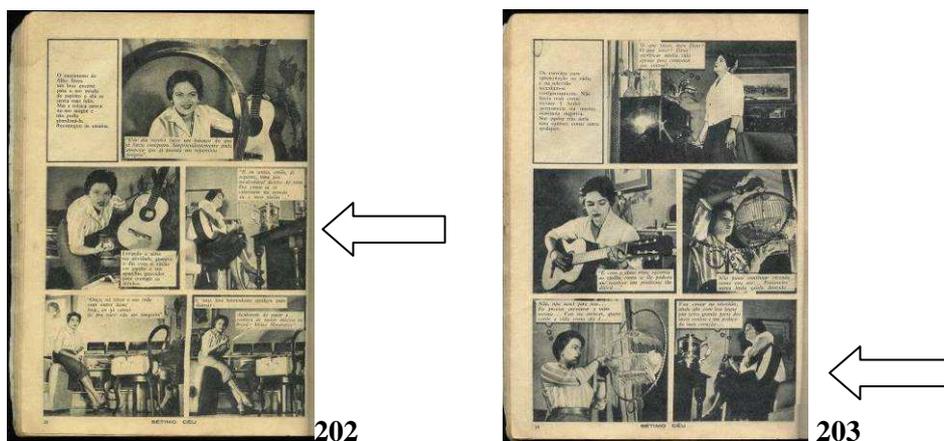
Voz da protagonista no 1º fotograma:

“E foi assim que surgiu o LP ‘Convite para ouvir Maysa’. Em pouco tempo era o disco mais vendido de São Paulo. Minhas relações com André iam de mal a pior...”

Pensamento da protagonista no 2º fotograma:

Um dia terei de escolher entre meu marido e minha carreira.

Em outros momentos, sem necessariamente haver um contraste entre dados jornalísticos com informações usadas pela história, mas sempre para atender à verossimilhança interna da fotobionovela, existem fotogramas que ressignificam de maneiras diferentes uma mesma fotografia, incluindo-lhe textos novos e inserindo-a em nova sequência, invertendo-lhe a imagem, como se nota na comparação abaixo, entre a página 20 (reprodução 202, ver seta) e a página 24 (reprodução 203, ver seta) da publicação, dois momentos de representação da “introspecção” da protagonista: um em comentário e outro em pensamento.



[Transcrição de trecho da reprodução 202]

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“E eu sentia, então, de repente, uma paz incalculável dentro de mim. Era como se só existissem no mundo eu e meu violão...”

[Transcrição de trecho da reprodução 203]

Pensamento da protagonista no 5º fotograma:

Vou cantar na televisão ainda que com isso jogue por terra grande parte dos meus sonhos e um pedaço do meu coração.

Omitir detalhes das fotografias também é outro recurso a se destacar entre as estratégias de construção da fotobionovela, para que não haja desvios do roteiro traçado, como acontece com a imagem do alto da página 19 (reprodução 204), em que Maysa aparece cantando, grávida, cercada pela mãe e por músicos, entre eles, o famoso Zé Carioca, nessa que foi a reunião em que ela foi revelada aos produtores musicais que a lançariam – essa mesma fotografia consta do arquivo de fotos pessoais de Maysa e seria citada muitas outras vezes. Nenhum dos nomes famosos, porém, é mencionado no texto do fotograma – aliás, o narrador se refere a essa imagem como “reuniões sociais, sem a menor expressão” –, muito provavelmente para não desviar a atenção sobre a

protagonista ou para não quebrar, com a menção a nomes de autores da música popular brasileira ali presentes, alguns de projeção internacional, entre os quais ela aparece bem à vontade –, o clima de sofisticação que a sequência do enredo queria mostrar, assim como a condição da protagonista como uma jovem bem-nascida e senhora da alta sociedade. Há duas outras observações importantes a se fazer: primeiro, a omissão pertinente à boemia do pai da cantora, Alcebíades Guaraná Monjardim, que enchia a casa de músicos do cenário popular, hábito que acabou por influenciar a jovem Maysa. E, segundo, o fato de ter sido essa a reunião que desencadeou o processo de nascimento da cantora Maysa, na época Maysa Matarazzo, embora, na ordem dos fotogramas, imagens posteriores a essa data real – como as que ela aparece com um violão, usadas em sua divulgação e capa do LP *Convite para ouvir Maysa n^o 4*, de 1959 – serem apresentadas na fotobionovela como anteriores mesmo a 1956. Tudo para efeito de coerência ficcional.



204

[Transcrição de trecho da reprodução 204]

Voz do narrador no 1^o quadro:

Algum tempo depois, Maysa estava grávida, quando resolveu gravar o primeiro disco. Consultou o marido. A resposta foi simples: gravar, sim; mas nada de rádio ou televisão.

Voz do narrador no 1^o fotograma:

Por isso ela era obrigada a limitar sua fabulosa arte às apresentações em reuniões sociais, sem a menor expressão.

Para atender à visão retrospectiva que dá tom à fotobionovela de Maysa, ou seja, de uma história que se deixa imaginar contada do ponto de vista da própria protagonista, mas a partir do sujeito que ela é no presente (ou seja, no futuro da história enfocada), posição que a permite moldar o passado segundo os valores que quer transmitir hoje, por essa razão é que os textos da fotobionovela se enchem de mensagens de “predestinação”, muitas vezes de maneira até forçada, tanto pela voz do narrador quanto pela dos personagens. Entre os exemplos desse tipo de fala do narrador, extraída dos quadros sem fotos, espaços destinados exclusivamente para as ligações que ele faz entre os fotogramas, cito as seguintes, extraídas do início da fotobionovela:

Voz do narrador no 1º quadro da página 8:

Assim que Maisa aprendeu a escrever um pouco, começou a rabiscar uns versinhos. Se ela não os tivesse jogado fora, seriam hoje em dia, uma preciosidade.

Voz do narrador no 1º quadro da página 9:

Adolescente, Maisa pensava em partir para a terra do “faz-de-conta”. Nessas ocasiões ouvia aplausos antecipados para a arte que um dia pensava exhibir.

Dentro do mesmo movimento, a título de demonstração desse discurso do presente que molda o passado, reúno duas falas retrospectivas da protagonista, ciente, porém, de que as estou extraindo de seu contexto sequencial. Mas vale a pena citá-las:

Voz da protagonista, na página 4, 2º fotograma:

“Mesmo nas recordações mais longínquas da minha infância encontro o mesmo sentimento de querer ser livre, de poder voar como um pássaro sem rumo...”

Voz da protagonista, na página 5, 2º fotograma:

“Constam que no primeiro dia em que aprendi a ficar de pé, logo quis sair correndo. Curioso... Muitas vezes, depois de adulta, enfrentando circunstâncias favoráveis e adversas, tive o mesmo ímpeto.”

Já no exemplo a seguir, também para identificar elementos da construção da fotobionovela, interessa destacar a frase atribuída a Maysa dirigindo-se a André, quando dançam comemorando o casamento civil a se concretizar no dia seguinte. Ali, o que ela diz em balão adquire duplo significado – e até ensaia uma cumplicidade com o leitor

que também conhece o desfecho do casamento deles –, considerando-se a visão retrospectiva que dita a construção da história, já que propositadamente a ênfase do que lhe é atribuído está na “falta de ritmo” do parceiro, que, como industrial e homem preso a convenções sociais de sua classe elevada, não fará parte do universo musical da futura cantora Maysa e sequer o aprovará.



[Transcrição de trecho da reprodução 205]

Voz do narrador no 2º fotograma:

Tempos depois, numa buate de São Paulo...

Voz da protagonista no 2º fotograma :

O que é isso, André? Será que você está nervoso para amanhã desde já?
Você está dançando completamente fora da música...

Quanto ao enredo da fotobionovela de Maysa, não há as novidades anunciadas, já que a maioria das informações apresentadas foram geradas a partir de comentários sobre fotografias, muitas delas já divulgadas anteriormente, inclusive as de cunho pessoal, como as imagens de seu casamento, evento que, inclusive, à época de sua realização, 1954, recebeu muito destaque na imprensa de São Paulo, em função principalmente do sobrenome do noivo. Além disso, muito do que é dito ali já teria sido assunto de outras matérias, entrevistas e/ou reportagens anteriores a ela. A novidade residiria, portanto, no formato e na maneira como tudo foi articulado: ao estilo da fotonovela, com fotos e textos justapostos numa arte sequencial.

E como não poderia deixar de ser, essa fotobionovela também se tornou palco para as velhas máscaras do sujeito Maysa em seu conhecido jogo de retroalimentação de si, com ares da jovem Maysa (reprodução 206), da novata cantora Maysa Matarazzo (reprodução 207 e 208), da “Desiludida da vida” (reprodução 209) e da “Rebelde transgressora” (reprodução 210). Quanto à M.M., mais sensual e provocativa, sua ausência é significativa dentro do enredo da fotobionovela, tendo mostrado lampejos apenas em foto, mas logo desmentida pelo texto (reprodução 211).



206

[Transcrição de trecho da reprodução 206]

Voz da protagonista

“Com 16 anos eu já sabia o que era flertar. Este é Valdir Ságuas, o primeiro flerte. Ele ficará surpreso quando vir esta foto.”



207



208

[Transcrição de trecho da reprodução 207]

Voz da protagonista

“O único dia em que consegui quebrar a sua resistência foi para cantar num ‘show’ em benefício dos cancerosos. Como era coisa de grã-fino e requeria trajes elegantes como este, ele concordou”.

[Transcrição de trecho da reprodução 208]

Voz da protagonista no 1º fotograma

“Depois, na noite em que esta foto foi tirada, saia de casa para cantar na buate Cave, também em benefício.”

Voz da protagonista no 2º fotograma

“O sucesso, modéstia à parte, foi ruidoso. Soube que pessoas da família chegaram a ficar preocupadas com a repercussão e André voltou para casa de cara amarrada.”



[Transcrição de trecho da reprodução 209]

Voz do narrador no 1º fotograma

Sentia-se como à beira de um abismo. Dias atrás o marido lhe colocara o problema em termos definitivos. Teria que escolher...

Voz do narrador no 2º fotograma

André Matarazzo impunha: ou a vida artística... ou ele. Onde estaria aquela felicidade tão sonhada que sentiu no dia do casamento?...



[Transcrição de trecho da reprodução 210]

Pensamento da protagonista no 1º fotograma

Pouco importa o que pensem de mim... Levarei a vida que quero sem dar satisfações a ninguém...

Pensamento da protagonista no 2º fotograma

Tenho tanta coisa para dizer... tanto para realizar... Oh, meu Deus, por que não encontro a paz?



211

[Transcrição de trecho da reprodução 211]

Voz da protagonista

“Acredito que aquele tenha sido o período mais calmo de minha vida. Há tempos que não tirava o violão da caixa...”

A fotobionovela também foi uma publicação utilizada como meio de disseminar e corroborar tanto o que a artista queria divulgar sobre si (reproduções 212 a 213) quanto o que a revista queria “noticiar” sobre ela dentro de determinados valores sociais e morais a serem reproduzidos para os leitores.



212



213

[Transcrição de trecho da reprodução 212]

Voz do narrador:

E naquela mesma noite:

Voz da protagonista:

É pena que você não tenha idade para compreender o gesto de sua mãe, meu filho... Mas, se compreendesse, tenho certeza que concordaria...

[Transcrição de trecho da reprodução 213]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“Deitada no leito do hospital resolvi fazer uma revisão do que havia sido a minha vida nesses últimos anos.”

Voz da protagonista no 2º fotograma:

“À medida que meu corpo ganhava novas forças, sentia o espírito mais jovem e mais forte.”



214



215

[Transcrição de trecho da reprodução 214]

Voz da protagonista:

“Era bom reencontrar o piano e voltar a compor músicas. Era bom ver o sol entrar pela janela iluminando as minhas ideias. O violão trazia-me recordações tristes... Queria escrever uma música nova e diferente, revelando a nova Maísa que acabara de surgir!”

[Transcrição de trecho da reprodução 215]

Voz da protagonista:

“Em pouco já estava com o meu programa de trabalho assentado, fazia programas de televisão duas vezes por semana e ansiava pela quinta-feira: era o dia de ficar em casa, tranquilamente, com a família.”



216

[Transcrição de trecho da reprodução 216]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

Eles dizem aqui que eu já gravei 9 Lps no Brasil, 4 na Argentina, 3 na França, 1 nos Estados Unidos e 1 em Portugal. Puxa, como o tempo corre!

Voz da protagonista no 2º fotograma:

E como não poderia deixar de ser, estão novamente falando sobre os meus olhos...

Voz da protagonista no 3º fotograma:

Ouçam isto: “Maísa gosta realmente de cantar, mas para ela mesma, para quem a entende, para quem a sente. Por isso, detesta sentir com hora marcada e o sentimento de liberdade é o seu grande suplício”. Vocês acham que esse repórter tem razão?



217

[Transcrição de trecho da reprodução 217]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“O trabalho no hospital, passando noites em claro, conforme havia previsto, ao invés de cansar, reconfortava-me”.

Voz da protagonista no 2º fotograma:

“Meus olhos a um tempo sombrios e fundos, voltaram a encarar a vida com otimismo.”

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“Sentia em mim uma outra mulher. Recordei-me das canções de ninar que cantava para o meu filhos e dele fiz o centro da minha existência.”

É claro que esses exemplos citados, recortados de um determinado contexto apenas para melhor visualização e entendimento do que se argumenta, precisam ser considerados principalmente na forma como foram organizados dentro das inúmeras combinações possíveis da arte sequencial, lembrando dos recursos de que a fotonovela

dispõe, como, por exemplo, aumentar ou diminuir o tamanho e o número de fotogramas por página, a fim de enfatizar um ou outro episódio, acelerar ou desacelerar um acontecimento, decisões essas que influem na condução e recepção da história. A seguir, vale conhecer algumas dessas estratégias utilizadas na fotobionovela de Maysa.

Quando a intenção do enredo é mimetizar o desencadeamento de pensamentos, como se eles se sucedessem até se chegar a um clímax, ou a uma conclusão que fosse, a reprodução 218 abaixo ajuda a ilustrar como a fotobionovela construiu e induziu essas percepções, iniciando com um fotograma em que Maysa sintomaticamente troca seus bichinhos de pelúcia pelo violão, sua infância, e, cantando, desencadeia a exposição de sua dor e insatisfação, em *crescendo*, até a voz moralista do narrador intervir, para ajudar a reforçar a ideia de que Maysa contém – ou é – um “mistério”:



[Transcrição de trecho da reprodução 218]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“Sozinha, começava a cismar sobre a vida, sem estar muito certa do que realmente desejava.”

Voz da protagonista no 2º fotograma:

“Encontrei refúgio na companhia do meu velho amigo, o violão...”

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“Comecei a compor algumas canções que todo mundo dizia que eram tristes. Mas, a mim, davam uma imensa felicidade”.

Voz da protagonista no 4º fotograma:

“Cantar e dedilhar o violão era o que eu fazia com mais prazer na vida. Logo me imaginei cantando no rádio e contei meus planos à minha mãe.”

Voz da protagonista no 5º fotograma:

“Mas num fim de semana que passamos juntas, em Guarujá, ela manifestou grande contrariedade pela minha ideia e eu achei, mesmo, melhor esquecê-la.”

Voz do narrador no 6º fotograma:

Não era possível, no entanto, esquecer o violão. Maísa logo voltou a ele, e com ele surgiram mais canções tristes. Os olhos de Maísa já encerravam um mistério.

Outro exemplo de como a temporalidade é trabalhada pela fotobionovela, opondo tempo da história versus tempo do discurso, pode ser percebida na comparação a seguir, entre as reproduções 219, e 220 a 221.



219

[Transcrição da reprodução 219]

Voz do narrador no 1º fotograma:

Cantando na televisão, trazia marcadas no rosto as consequências das noites sem dormir e das lágrimas vertidas. Os belos olhos claros tinham agora uma expressão de derrota...

Voz do narrador no 2º fotograma:

Na noite em que recebeu o Prêmio Roquette Pinto na TV Record, como a melhor intérprete de música popular, ainda sorriu...

Voz do narrador no 3º fotograma:

Mas seu sorriso já não tinha mais sentido...

Voz da protagonista em quadro:

“Foi então que a conselho de pessoas da minha família e de amigos mais chegados resolvi me internar. Passaria um mês de completo isolamento, sem pensar em nada nem em ninguém, fazendo regime alimentar e um criterioso tratamento psicanalítico.”

Voz da protagonista no 4º fotograma:

“Deitada no leito do hospital resolvi fazer uma revisão do que havia sido a minha vida nesses últimos dez anos.”

Voz da protagonista no 5º fotograma:

“À medida que meu corpo ganhava novas forças, sentia o espírito mais jovem e mais forte.”

Enquanto, de um lado, na página 35 da revista, correspondente à reprodução 219 acima, o tempo da história é bem mais acelerado em seus cinco fotogramas, os quais representam três diferentes momentos da vida da cantora, exigindo inferências do leitor, algo que é conhecido por “movimento de eclipse”³¹⁶ – ou seja, o “preenchimento” do que não está dito entre um e outro quadro, principalmente os que implicam distâncias de dias, semanas ou meses; de outro lado, da página 32 à 34, conforme as reproduções 220 e 221 abaixo, os onze fotogramas, em maior número, são utilizados para mostrar o passeio de Maysa e do amigo Vitor da Cunha Rego, um evento que, embora consuma mais fotogramas, transcorreu em menor tempo dentro da história, algo em torno de duas horas, se fosse estimado. Observa-se, ainda, que esse passeio ganha ênfase quando tem as dimensões de seus fotogramas aumentadas, conforme se nota na reprodução 221.

³¹⁶ “Os leitores de fotonovelas buscam refazer a narrativa, ou melhor, recriar a narrativa. Esse tipo de arte sequencial, usando a expressão cunhada por Will Eisner para os quadrinhos, exige do leitor o preenchimento das elipses entre um fotograma e outro: ‘não é de surpreender que o limite da visão periférica do olho humano esteja intimamente relacionado ao quadrinho usado pelo artista para capturar ou ‘congelar’ um segmento daquilo que é, na realidade, um fluxo ininterrupto de ação’[...] Enfim, há um espaço lacunar nos fotogramas que é preenchido pelo leitor. As poses das personagens e o *mise-en-scène* deixam um espaço livre para a reconstituição de sentido por parte de quem lê, pois se pode imaginar tanto a seqüência anterior como a posterior até o próximo fotograma.” Cf. RAMOS, Paulo. Op. cit. 144.



220



221



222

[Transcrição da reprodução 220]

Voz do narrador no 2º fotograma:

Uma tarde eles foram vistos juntos, num passeio. Quando desembarcaram em São Paulo haviam sumido por uns dez dias... Ela conhecera Vitor da Cunha Rego, em Paris.

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“Eu estava feliz por ter alguém ao meu lado. Alguém que parecia me compreender e me estimular...”

Voz da protagonista no 4º fotograma:

“Todos me perguntam por que ainda não compus uma canção para você...”

Voz do personagem no 5º fotograma:

Você tem certeza que eu sirvo como fonte de inspiração?...

Voz do personagem no 6º fotograma:

À vezes eu fico pensando, Maísa...

Voz da protagonista no 6º fotograma:

Bem ou mal?...

* * *

[Transcrição da reprodução 221]

Voz do personagem no 1º fotograma:

Fico pensando que você é uma criatura impenetrável, que a gente nunca sabe ao certo o que você está esperando da vida...

Voz da protagonista no 1º fotograma::

Não será o verdadeiro amor?

Voz do personagem no 2º fotograma:

Um dia eu ainda descobrirei os segredos que você guarda aí dentro...

Voz da protagonista no 2º fotograma:

Não será muito fácil, Vitor.

Voz do personagem no 3º fotograma:

Mas você não acha melhor falarmos de coisas mais alegres?

Voz da protagonista no 3º fotograma:

É melhor, mesmo. Minha vida é muito complicada.

* * *

[Transcrição da reprodução 222]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

Estive pensando naquilo que você me falou ontem.

Voz do personagem no 1º fotograma:

A viagem à Europa?

Voz da protagonista no 2º fotograma:

Sim, creio que não poderei acompanhá-lo. Meus compromissos aqui não permitirão...

Voz do personagem no 2º fotograma:

Mas nós não havíamos combinado que...

Voz da protagonista no 3º fotograma:

Eu sei, meu bem, acontece, porém, que eu sou profissional e preciso zelar pelos meus contratos.

Voz do personagem no 3º fotograma:

Não vamos brigar por causa disso...

Voz da protagonista no 4º fotograma:

Eu só quero deixar bem claro que...

Voz do personagem no 4º fotograma:

Está bem. Não se fala mais nisso!

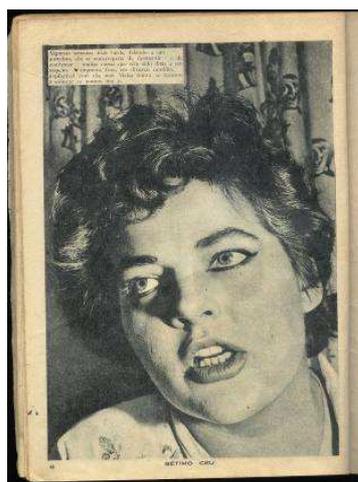
Ainda na mesma reprodução 222, no último fotograma da página, é interessante observar como a sobreposição de imagens de Maysa, utilizada essa única vez dentro da fotobionovela, é usada para simular os distúrbios e as crises nervosas por que passava a personagem, para assim, com esse deslocamento, também desfigurar os limites de seu rosto em constante transformação. Ali, o narrador, em legenda em quadro à parte, anuncia o surgimento de novos papéis para a protagonista, mas mais importante é a tautologia que ele estabelece para a imagem da cantora, entre sofrer muito e cantar cada vez melhor, de novo a revelar a intertextualidade entre vida e obra:

[Transcrição da reprodução 222]

Voz do narrador no 5º fotograma e último quadro:

Em uma noite, quando Máisa se pôs a refletir... chegou à conclusão de que tudo não passara de uma ilusão, de amor. Infeliz, voltou a beber, a sofrer de crises nervosas e distúrbios emocionais. Mas, por incrível que pareça, a cada dia, sua voz adquiria mais vigor e a interpretação de suas canções **ganhava em sinceridade**. [grifo meu]

E para colocar em cena um pouco dessa “sinceridade”, o recurso utilizado pela fotobionovela está nas páginas 48 e 49, correspondentes às reproduções 223 e 224 abaixo, em que uma sequência inusitada de sete fotogramas, com o rosto da protagonista em close – inclusive, com um deles a ocupar toda a página – enfatiza as declarações da cantora dadas a um jornalista ao mesmo tempo que tenta representar a atitude desafiadora com que ela costumava ter em relação à imprensa, gesto que aqui o narrador classifica como “colocar os pontos nos iis”.



223



224

[Transcrição da reprodução 223]

Voz do narrador no 1º fotograma:

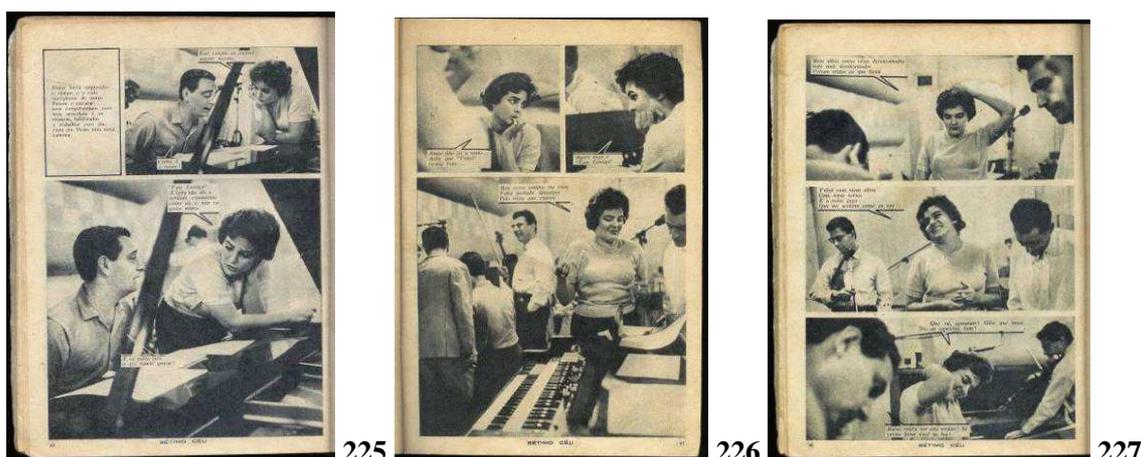
Algumas semanas mais tarde, falando a um jornalista, ela se encarregaria de desmentir – e de confirmar – muitas coisas que têm sido ditas a seu respeito. A imprensa fora, em diversas ocasiões, implacável com ela, mas Máisa nunca se recusou a colocar os pontos nos ii.

[Transcrição da reprodução 224]

Voz da protagonista do 1º ao 6º fotograma:

*Meu primeiro professor de violão foi Silvio Caldas
 Não, não posso dizer que tenha ficado milionária cantando.
 Possuo um apartamento no Rio e uma casa na Barra da Tijuca.
 Ah... tenho também um Cadilaque.
 Não sei quantos discos tenho vendidos. Devem ser milhares...
 Sim, estou bem diferente. Pelo menos, deixei de beber.*

Embora o lado profissional da cantora Maysa esteja em pauta o tempo todo nessa fotobionovela, perpassando as dúvidas e decisões da personagem, não dá para negar que são as fotografias que classifico de “pessoais” a representarem o maior volume das imagens que originaram os fotogramas, a atestar, mais uma vez, como a interpenetração vida e obra, pessoa e personagem, fez parte da composição da *persona* Maysa, a sua autoficção em construção, conforme já apontado anteriormente. Assim sendo, são exceção no conjunto da fotobionovela as páginas 44 a 47, correspondentes às reproduções 225 a 227 abaixo, em que a cantora se deixa ver trabalhando entre músicos e compositores – aliás, fazendo muitas expressões faciais nem tão espontâneas quanto talvez quisesse fazer crer –, inclusive ao lado do maestro Henrique Simonetti, com quem assinou a coautoria de várias canções, como “Voltei”, justamente colocada em cena, mas não sem antes uma observação moralista do narrador.



[Transcrição da reprodução 225]

Voz do narrador no 1º fotograma:

Maisa havia esquecido o uísque e a vida vertiginosa de antes. Passou a encarar seus compromissos com mais seriedade e os músicos, habituados a trabalhar com ela, viam em Maisa uma nova cantora.

Voz do personagem e da protagonista no 2º fotograma:

“Essa canção eu escrevi ontem mesmo.”

Como é o nome?

Voz do personagem e da protagonista no 3º fotograma:

“‘Vem Comigo’. A letra não diz a verdade exatamente como ela é, mas eu gosto muito.”

E na outra face, o que vamos gravar?

* * *

[Transcrição da reprodução 226]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

“Ainda não sei o nome... Acho que ‘Voltei’ ficaria bom...

Voz da protagonista no 2º fotograma:

Agora ouça o ‘Vem Comigo’

Voz da protagonista no 3º fotograma:

“Meu verso sempre tão triste

Volta pedindo desculpas

Pelo triste que causou”

* * *

[Transcrição da reprodução 227]

Voz da protagonista no 1º fotograma:

Meus olhos tantas vezes desencantados

Inda mais desencantados

Voltam tristes ao que ficou

Voz da protagonista no 2º fotograma:

Voltei, com meus olhos

Com meu verso

E a todos peço

Que me aceitem como sou...

Voz da protagonista no 3º fotograma:

Que tal, gostaram? Olha que nessa eu caprichei, hem!

Todas as demais aparições da cantora Maysa nos palcos, ao longo dessa “história ilustrada de vida”, são ressignificadas a partir de suas “fotos profissionais-performáticas”, conforme classifiquei as fotografias em que ela é retratada em shows e palcos, diante de câmeras, em instantâneos eternizados de dupla encenação. Mergulhada na autoperformance com que se lançou no tempo, essas fotografias que se tornaram fotogramas-que-falam receberam, a título de voz da protagonista, as letras de seus sambas-canções, desta vez ressignificadas dentro de balões com apêndices. É o que se verifica nas páginas 26, 27 e 31, respectivamente, representadas pelas reproduções 228 e 229 (com a letra do samba-canção “Ouça” transformada em “fala expressa”), e 230 (com a letra do samba-canção “Meu mundo caiu” também transformada em “fala expressa”).



228



229



230

* * *

A contaminar-me pelo tom do narrador da fotobionvela, que de tanto em tanto assume uma linguagem melodramática, em tom romantizado, sintonizada com o próprio clima de Maysa nos palcos, às vezes entre colunas e estátuas gregas “ancestrais”, pronta para entoar suas tragédias – afirmando, por exemplo, que a fisionomia da cantora “apresentava sinais de profunda amargura”, ou que “nos países que percorreu os aplausos que obteve arrancavam-lhe lágrimas, lágrimas que desciam por suas faces frias, queimando-as...”, ou ainda, que “os desgostos de Maísa aumentavam na mesma proporção que seu sucesso” –, é possível pensar, em analogia ao ímpeto do sujeito Maysa de se espetacularizar em revistas de papel-jornal vendidas em bancas, também indícios do desvanecimento de suas próprias máscaras, tal qual a fumaça do cigarro que desaparece enquanto a protagonista entoa o samba-canção “Meu mundo caiu”.



231

Chegando ao fim da fotobionovela de Maysa, mais do que apenas pensar nas razões por que ela optou por fazer (des)construir a sua “autobiografia” nesses termos –, efêmera, fragmentária e em oposição aos discursos canonizados –, ela que nunca escreveria sua própria autobiografia nos moldes tradicionais, embora seja claro que em discussão esteja justamente o desnudamento do caráter ficcional dos discursos totalizantes, assim como o dos espetacularizados, já que “é impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório”³¹⁷, o que talvez perturbe neste final de uma história fugaz e cheia de elementos transitórios seja a significativa presença de uma ausência. Porque, diante de seu sentir “hiperbólico”, do narcisismo da personagem Maysa, da sua identificação simbólica com o espelho e do uso que faz de tantas máscaras, eis aí, paradoxalmente, os primeiros indícios da percepção do cancelamento de si. Talvez por isso não seria mera coincidência sua personagem ter, nos palcos, ao seu lado, estátuas de pedra, a metáfora da ausência de um sentir pessoal, que, no entanto, ressoa³¹⁸.

Ao virarmos as últimas páginas da fotobionovela, imediatamente após o hiato que se entrepõe entre, de um lado, a última declaração em cenário e fala ressignificada da protagonista, e, de outro, o único fotograma da página 60 da revista, correspondente à reprodução 232 abaixo, onde agora a protagonista encara um retrato de Maysa (ambos expostos apenas pela metade, deixando-se imaginar para além da foto ressignificada), eis que de repente é o narrador que surge ensaiando uma metalinguagem.

³¹⁷ “[É] impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório, quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida. Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma ‘autobiografia’ consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara. [...] Nada resta da autenticidade de uma experiência posta em relato, já que a prosopopéia é um artifício retórico, inscrito na ordem dos procedimentos e das formas do discurso, em que a voz mascarada pode desempenhar qualquer papel: avalista, conselheiro, promotor, juiz, vingador”. Cf. SARLO, Beatriz. Op. cit. p. 31.

³¹⁸ “Especularismo y ecolalia, ser un espejo y una piedra que resuena, ser una cosa que refleje y una cosa que repite: estos modos de ser me parecen los más adecuados y más comprensivos para describir el sentir de nuestra edad. [...] La forma de sentir basada en la interioridad de la experiencia y en la actividad del sujeto, que ha caracterizado la modernidad, se ha pasado a una forma de sentir externa y pasiva. [...] el hombre contemporáneo se parece a algo extraordinariamente dotado de sentidos y de capacidades perceptivas. El aspecto inquietante y perturbador de este modo de ser está justamente en el hecho de que este abre un imaginario colectivo en el que se violan las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico, entre el modo de ser de la naturaleza viviente y el modo de ser de las cosas: la definición del hombre no es ya la de animal racional, sino de las cosas que siente. El espejo no es por lo tanto ya el medio que permite al sujeto reflejarse, como en el modelo narcisista, sino es la misma realidad humana, continuamente abierta de par en par hacia el exterior y dedicada al ejercicio infinito de la reproducción mimética.” Cf. PERNIOLA, Mario. Op. cit. pp. 41-42.



[Transcrição da reprodução 232]

Voz do narrador:

Não é fácil pintar um retrato de Maísa como este que se vê na parede. Há alguma coisa de indomável no seu temperamento. Um forte impulso a leva a fazer somente o que de seja e da maneira que bem entende. Sua forma de viver modificou-se nesses últimos meses. Mas quanto tempo ela ficará assim?

“Não é fácil pintar um retrato de Maísa como o que se vê na parede” é o que diz esse narrador. Ou talvez ele quisesse dizer: não é fácil, considerando-se o ato de retratar Maysa, “pro-ducirlo, conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera”³¹⁹, como se pode daí deprender. Ou, ainda, considerando-se a fotobionvela que se leu até aqui: não é fácil captar o que é inapreensível, senão por traição, senão pelo retrato para-si de uma ausência, pela desconstrução. Assim, nessa página que parece ser só de presenças múltiplas, em que a Maysa protagonista, ela própria sujeita a tantas máscaras, encara o retrato pintado de Maysa (outra máscara) – sem que este, no entanto, dê-lhe sua mirada –, o que se poderia deprender daí são justamente as múltiplas ausências que estão aí

³¹⁹ “Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un ‘yo’. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al yo del cuadro; o sea, en ‘destelamiento’...). Pero esto sólo puede hacerse – se se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que están precisamente en juego – a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiendo afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición. El ‘develamiento’ de un ‘yo’ no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces producir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera”. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. pp. 15-16.

presentes. A do retrato que, de um lado, “presenta la muerte (imortal) en (una) persona”³²⁰, e, de outro, a que é semelhante à referente apenas na ausência dela.

La semejanza del retrato se pone en relación con la ausencia del rostro propio, con su ser-adelante-de sí. [...] No semeja un original, sino que semeja la Idea de semejanza a un original; o mejor dicho, él mismo es el ‘original’ de la semejanza-a-sí de un sujeto en general, pero cada vez también de un sujeto singular: llegado el caso, sólo en mi retrato o en mis retratos puedo enterarme de mi ‘mismidad’. Y cada retrato de mí identificará otra semejanza.³²¹

Há nesse fotograma também a ausência na mirada do retrato duplamente emoldurado, que não só não olha a protagonista e o leitor, mas mira para ninguém e lugar nenhum. A morte da mirada e a morte na mirada. Mas há ainda a ausência impressa na Maysa protagonista, ela que não mira apenas a semelhança pintada da Maysa ausente, aquela que jamais se deixará retratar senão como “prosopopéia, isto é, o tropo que outorga a palavra a um morto, um ausente, um objeto inanimado”³²².



233

³²⁰ Idem. Ibidem. p.54

³²¹ Idem. Ibidem. pp.48-49.

³²² Cf. SARLO, Beatriz. Op. cit. p. 31.

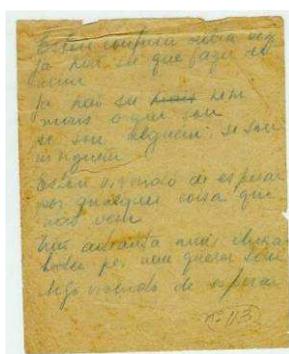
O *grand finale* da fotobionovela, dando voz à protagonista encenando-se no palco, em foto ocupando um único e grande fotograma, segundo a reprodução 233 acima, surge em cena só depois de o narrador voltar a reforçar a tautologia entre vida e obra, tão presente nas histórias que sempre se escreveram e escreveriam sobre ela.

[Transcrição da reprodução 233]

Voz do narrador:

E assim, a voz angustiada de Maísa penetra no coração de quantos a ouvem. Que mistério encerra esta fabulosa mulher que tem coragem de cantar para o mundo cada instante de desventura e cada momento de prazer? Maísa não se dobra aos desejos do destino. Ela tem traçado, palmo a palmo, os caminhos da sua vida, em busca de um ideal que já lhe esteve próximo mas agora está longínquo: o amor. **Em cada canção, Maísa deixa um pedaço da sua existência, um capítulo da sua história.** [Grifo meu]

No clímax da dramatização, de olhos fechados, cabeça erguida, esperançosa quanto a um desejo que pulsa por sua ausência, a cantora assim entoava, de boca aberta, em um texto cheio de reticências, seu então mais novo e recorrente tema: “Meu amor... você... Um dia há de chegar... Quando eu não sei...”. A busca e a espera, na escrita e no canto de Maysa, estarão, a partir daí, sempre à espreita, preenchendo seus papéis avulsos, como se observa nos versos manuscritos reproduzidos abaixo, onde se lê:



234

[Transcrição da reprodução 234]

Estou confusa outra vez
 Já não sei ~~mais~~ nem
 mais o que sou
 se sou alguém, se sou
 ninguém

Estou vivendo de esperar
 por qualquer coisa que
 não vem
 Não adianta mais chorar
 Bater pé, nem querer bem
Sigo vivendo de esperar [Grifo meu]

Diante da fotobionovela analisada aqui, das canções que Maysa interpretará por toda a vida adulta, da sua própria escrita autoarquivada, de tantos outros espelhos em que ela desnudará a própria ausência, é factível observar que, no gesto de se oferecer a si e a sua dor para o deleite e consumo públicos, ao fazer da dor da perda a sua arte da perda, como observado, de todo esse espetáculo percebe-se que o seu próprio “trauma” é sobretudo uma performance, de acordo com os traços da cultura contemporânea.

Se Lessing no século XVIII não suportava a representação da boca escancarada, agora, se nos recordamos de um artista como Bacon, veremos que ela se tornou uma de nossas obsessões. Queremos registrar o *instantâneo* do grito, registrar o tremor visceral, o frio na espinha, nosso grito e horror primevo.³²³

Arte e corpo em Maysa darão a entender que cada vez mais serão a mesma coisa, desnudando a encenação desse sujeito que se desmancha em um *voyeurismo* alheio e próprio, o espetáculo concebido e encenado para o prazer dos leitores e o dela própria como leitora de si. Afinal, já disseram que a “dor em si e para si engloba a possibilidade do sentimento de prazer”³²⁴.

³²³ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. p.43.

³²⁴ FREUD, Sigmund. Apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. 2005. p.50.

CAPÍTULO 5

ENTRE A PERFORMANCE E O TESTEMUNHO

A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.

Edgard Allan Poe³²⁵

Quando a cantora Maysa recorre à fotobionovela para ver escrita precocemente a sua “autobiografia” de papel-jornal, é o próprio gênero que se coloca em questão. Não há mais uma narrativa linear, não há mais pacto entre autor, narrador e personagem (se é que um dia existiu), nem mesmo o livro – e sua autoridade – como suporte. O que existe ali são fragmentos, deslocamentos, ressignificações, elipses, fugacidade, ausências, performance, desconstrução. A ficção midiática apropria-se de Maysa, “um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação”³²⁶.

O que salta aos olhos a partir daí é a performance de Maysa. Dupla performance. Primeiro porque a dor como dramatização (o grito) já é constituinte da sua *persona* contemplando sua escrita e seu canto. Segundo, porque, na fotobionovela, esse “subgênero literário” também se configura como um lugar de encenação, mais um teatro para a construção e divulgação da cantora e compositora Maysa, sendo que tudo ainda é atravessado pela lógica da mercadoria. A dor e a vida doída são objetos de *voyeurismo*.

Para corroborar essa afirmação, é interessante observar a página que encerra essa história midiática e mercadológica por excelência, a terceira capa, a qual se destaca pelo perfeito e total contraste com a página imediatamente anterior, aquela em que a cantora Maysa, de olhos fechados e boca aberta, em fotograma de uma só página, o último da fotobionovela, de maneira amplificada encena toda a dramatização de sua dor. De acordo com a reprodução 236 abaixo, essa mencionada página traz estampada a propaganda de um produto – “Phenomeno” –, visualização que imediatamente empreende o corte, a interrupção, a quebra de um momento que se quis elevado, a volta

³²⁵ POE, Edgar Allan. “Teoria da composição”. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

³²⁶ Cf. KLINGER, Diana Irene. Op. cit. p. 44.

ao rés-do-chão, o fim de um espetáculo que, embora impresso em papel-jornal e vendido em bancas, desejou ser eterno.



235



236

“Phenomeno”, como se observa acima, é o produto de beleza indicado para a “saúde dos cabelos”, com múltiplas utilidades, pois “tonifica”, “fixa” e “ondula”. E, como não poderia deixar de ser, está “à venda nas boas casas do ramo”. Tal qual a vida e a obra da cantora e compositora Maysa, que, em 1960, também era um fenômeno de vendas. O produto anunciado dessa maneira – ao lado da imagem da cantora e dentro de um veículo que acaba de fazer da vida e obra dela um espetáculo consumível –, faz desconfiar de que tenha sido uma simples coincidência, considerando-se ainda que um dia a cantora ironizou em público, na *Revista do Rádio*, a rebeldia de seus cabelos, expondo ironicamente “seu método” para penteá-los: com um ventilador.

Maysa é uma autora de espetáculos. E, assim como o outro artista anunciado na contracapa da sua fotobionovela, conforme a reprodução 237 abaixo, onde se lê: “Na próxima edição especial de *Sétimo Céu*. A vida emocionante de Caubi” – o espetáculo, portanto, continua – o nome Maysa vende, é ele também uma mercadoria: um produto que vende outros produtos. Inclusive espetáculos de bolso.

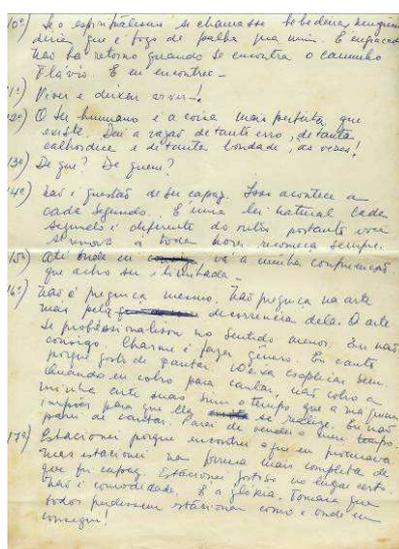


237

Desde que surgira no mercado fonográfico, perfeitamente inserida na indústria cultural, contribuindo para a intertextualidade entre sua vida e obra, posando para o espetáculo, Maysa, porém, por vezes se expôs a uma contradição, às vezes de maneira mais exacerbada, principalmente ao sair de cena, a partir dos primeiros anos de 1970: sua negativa em se ver parte da indústria do disco. Daí a sua cada vez mais recorrente oposição entre o que chamava de “carreira” e de “canto”.

– *Nasceu Jayminho, a coisa começou a pegar fogo e tal, vamos dizer, já em 57, eu já estava separada, não desquitada, separada, e começando já a carreira, não vamos chamar de carreira porque eu não gosto de chamar de carreira, vamos dizer o canto.* [Grifo meu].³²⁷

* * *



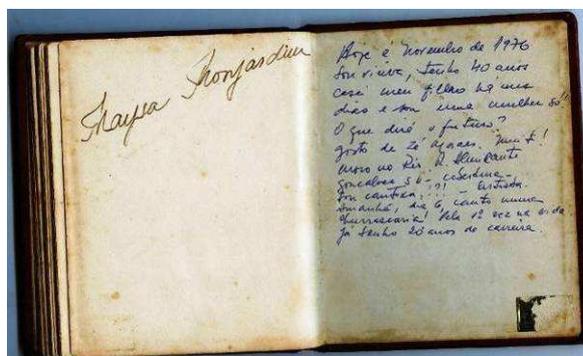
238

³²⁷ Mencionada na nota 191. Frase localizada aos 0:19:09 minutos da entrevista mencionada.

[Transcrição de trecho da reprodução 238]

16º) Não é preguiça mesmo. Não preguiça na arte, mas pela decorrência dela. A arte se profissionalizou no sentido de menor. Eu não consigo. Charme é fazer gênero. Eu canto porque gosto de cantar. Deixa explicar bem. Quando eu cobro para cantar, não cobro a minha arte mas sim o tempo que a máquina me impõe para que ela se realize. Eu não parei de cantar. Parei de vender o meu tempo.³²⁸

A contradizê-la em suas justificativas havia, porém, o seu sucesso comercial, os recordes de venda que alcançara lá trás, o nome de “autora” e seu lugar na historiografia da música popular brasileira, mas havia também e principalmente as suas próprias palavras. Não muito longe da entrevista citada acima, no texto tardio datado de novembro de 1976, registrado na terceira capa de seu “Diário de 1954” – talvez uma das últimas manifestações de sua escrita –, ao lado de seu nome próprio, essa Maysa que já vivia então a sua “morte simbólica”, como já observado, escreveu ter então “vinte anos de carreira”. Nesse texto, conforme reprodução a seguir, repetida agora, a arquivista chega a se questionar se seria então uma “cantora” – ou “artista”:



239

[Transcrição da reprodução 239]

Hoje é novembro de 1976
 Sou viúva, tenho 40 anos
 Casei meu filho há uns
 dias e sou uma mulher só!
 O que dirá o futuro?
 Gosto de Zé Moraes. Muito!
 Moro no Rio. Rua Almirante
 Gonçalves 54 – cobertura

³²⁸ Respostas manuscritas a entrevista que concedeu ao apresentador Flávio Cavalcanti (o nome dele é citado numa das respostas), com quem Maysa trabalhava na TV. Original sem data, mas dos anos 1970. Ver texto completo no Dvd em anexo.

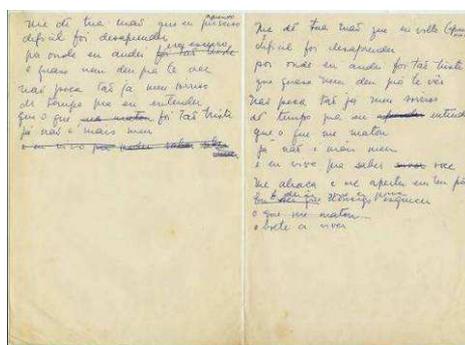
Sou cantora. !?! – artista.

Amanhã, dia 6, canto numa
churrascaria! Pela 1ª vez na vida.

Já tenho 20 anos de carreira. [Grifo meu]

Ser cantora ou artista, ser aquela que pratica seu “canto” ou aquela que “canta em churrascaria”, parece traduzir a ambivalência que sempre esteve presente e também fez parte da *persona* Maysa. De um lado, presente em sua exagerada recorrência à dor, o mote de um espetáculo tanto público quanto privado, encenado nos mais variados palcos, refletido em todos os tipos de espelhos – inclusive nas churrascarias e na biografias de papel-jornal. De outro, presente na ausência que justamente se produz diante das mais hiperbólicas das manifestações, porque o excesso apenas reflete dores fictícias, encenações. O excesso justamente traduz a falta de veracidade de quem busca, com as palavras, impotentes diante do testemunho, em vão testemunhar o próprio trauma (a dor, o grito). Daí seu eterno retorno ao espetáculo.

Observar a temática e a estrutura dos versos adultos do arquivo de Maysa imediatamente faz pensar nessa ambivalência, entre sua “carreira” e seu “canto”, porque há ali versos que se reproduzem como produções em série, a partir de um mesmo molde de sucesso, verdadeiras performances para os mais variados personagens, visando justamente tornarem-se sambas-canções, ou seja, canções comerciais. E há versos que expõem o vazio, desestruturam conceitos, quebram sonoridades, fazem cair máscaras, desfiguram. Entre os primeiros, estão aqueles que chamo de “poemas-performance”; entre os segundos, os que denomino “poesia-testemunho”.



Nas reproduções 240 e 241 acima, referentes a folhas avulsas semelhantes a tantas outras dispersas no arquivo de Maysa, percebe-se nos versos manuscritos de próprio punho a busca da melhor composição para uma canção, ainda sem título, ainda desejando sê-la, o que em breve aconteceria, já que esses versos logo seriam lançados no circuito comercial como letra da música “Não é mais meu”³²⁹. Nesse movimento de criação, a ser transcrito abaixo, sem a intenção de estudar a sua genealogia, mas a de registrar sua transformação em busca de um “efeito” – lembrando que, na arte mesma, nenhum ponto se refere ao acaso, ou à intuição, mas que o trabalho de composição caminha, “passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”³³⁰ – é possível observar que as alterações aí se regem, justamente, por essa construção, e muito provavelmente pela busca da melhor sonoridade e da melhor performance para a voz e gestualidade de Maysa, lembrando que logo deixariam o papel para se fazerem acompanhar de música, para se fazerem ouvir – e se verem encenadas – a partir de um palco:

[Transcrição reprodução 240]

Me dê tua mão que eu volto
 difícil foi desaprender
 por onde eu andei foi tão triste
 e quase nem deu pra te ver
 não peça tão já meu sorriso
 dê tempo pra eu me entender
 que o que me matou
 já não é mais meu
 e eu vivo pra saber viver
~~me abraça, me aperta com teu peito~~
~~que eu vou cantar pra voce~~
~~que o que me matou~~
~~naseeu~~
~~que tudo que é teu seja antigo~~
 e desse passado escuro
 de onde eu te vi sair
~~não haja mais [ilegível]~~
 não ~~temos~~ haja mais medo
 nem meu e nem teu [rasura]

* * *

[Transcrição reprodução 241, à esquerda]

Me dê tua mão que eu preciso/aprendo
 difícil foi desaprender
 por onde eu andei ~~foi tão triste~~ era escuro

³²⁹ Música lançada em 1974, no LP *Maysa*, de autoria de Maysa, Erlon Chaves e David Nasser.

³³⁰ POE, Edgar Allan. Op. cit.

e quase nem deu pra te ver
 não peça tão já meu sorriso
 dê tempo pra eu entender
 que o que ~~me matou~~ foi tão triste
 já não é mais meu
~~e eu vivo pra poder saber saber~~
 viver

* * *

[Transcrição reprodução 241, à direita]
 Me dê tua mão que eu volto (aprendo me acho)
 difícil foi desaprender
 por onde eu andei foi tão triste
 que quase nem deu pra te ver
 não peça tão já meu sorriso
 dê tempo pra eu ~~aprender~~ entender
 que o que me matou
 já não é mais meu
 e eu vivo pra saber ~~viver~~ você
 me abraça e me aperta em teu peito
~~Eu sei que~~ deixa que eu possa/consigo esquecer
~~o que me matou~~
 e volte a viver

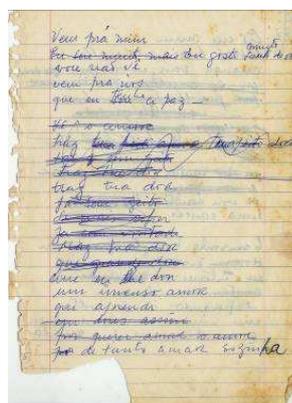
A letra da versão final da música que daí se originou, com alterações finais – em que se notam mudanças de sentido com a substituição de versos como “dê tempo pra eu aprender (entender)/que o que me matou/já não é mais meu”, por “dê tempo pra eu me entender/e tudo que é teu meu amigo/é meu porque tinha que ser” ou, ainda, a substituição de “e eu vivo pra poder saber (saber viver)” e “e eu vivo pra saber (viver) você” por “e eu vivo pra não mais morrer” –, ficou assim:

Não é mais meu
 Me dê tua mão que eu aprendo
 difícil foi desaprender
 por onde eu andei
 foi tão triste
 que quase não deu pra te ver

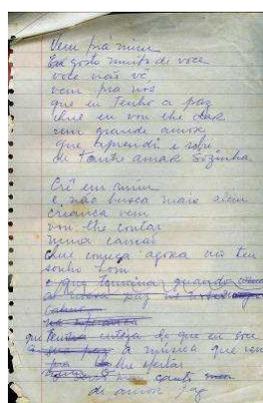
não peça tão já meu sorriso
 dê tempo pra eu me entender
 e tudo que é teu meu amigo
 é meu porque tinha que ser

me abraça, me aperta em teu peito
 quem sabe eu consiga esquecer
 e o que me matou não é mais meu
 e eu vivo pra não mais morrer

Outro exemplo de versos extraídos do arquivo de Maysa e que foram escritos, reescritos, copiados e recopiados à mão, em folhas arrancadas de caderno pautado, em busca da melhor expressão musical e performática estão reproduzidos a seguir.



242



243

Nota-se que, como os outros, esses versos manuscritos não possuem título e neles novamente a conhecida voz presentificada eterniza o amor perdido (idealizado no passado) ao mesmo tempo em que deseja novo amor (idealizado no futuro). Ao ganharem som e canto, com entonações, acordes, harmonia e ritmo, ao serem, portanto, ressignificados, esses versos acabaram lançados no mercado da música popular brasileira com o título de “Amor-paz”³³¹.

[Transcrição da reprodução 242]

Vem prá mim
~~Eu sou muito mais~~ Eu gosto muito/ tanto de você
 você não vê
 vem pra nós
 que eu ~~sou~~ tenho a paz –
~~Vê o amor~~
 traz teu peito e amor teu peito
 tão sem jeito
 traz tua dor
 traz tua dor
 já sem jeito
 de mais sofrer
 já com vontade
 traz tua dor
 que grande dor
 que eu lhe dou

³³¹ Música lançada em 1967, no compacto “Dia das rosas”, de autoria de Maysa e Vera Brasil.

um imenso amor
 que aprendi
~~que dores assim~~
~~por querer amar o amor~~
~~por~~ de tanto amar sozinha

* * *

[Transcrição da reprodução 243]

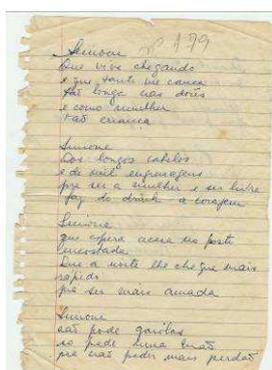
Vem pra mim
~~Eu~~ gosto muito (tanto) de você
 você não vê
 vem pra nós
 que eu tenho a paz
 Que eu vou lhe dar
 um grande amor
 que aprendi e sofri
 de tanto amar sozinha
 Crê em mim
 e não busca mais além
 criança vem
 vou lhe cantar
 uma canção
 Que começa agora no teu
 sonho bom
~~e que termina quando começa~~
~~a nossa paz no nosso gesto~~
~~calmo~~
~~na esperança~~
~~que tenho certeza de que eu sou~~
~~a sua paz~~ a música que vem
~~pra~~ lhe ofertar
~~num o verso~~ o meu canto ~~meu~~
 de amor paz

Com alterações, ao ser lançada finalmente como canção comercial, essa composição teve, por exemplo, o verso “eu sou muito mais” substituído por “eu gosto (tanto) de você”, amenizando o foco concentrado primeiro em “si” para o “outro”. E teve eliminado também o verso “traz tua dor/já sem jeito/de mais sofrer/já com vontade/traz tua dor/que grande dor”, o que deixou o tema “dor” apenas implícito:

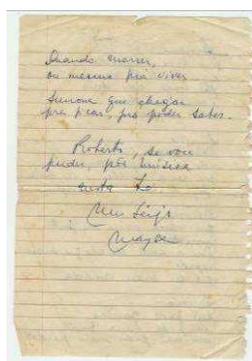
Amor-paz
 Vem pra mim
 gosto muito (tanto) de você
 você não vê
 vem pra nós
 que eu tenho a paz
 e lhe dou com grande amor

e antes sofrer mas aprender
 de tanto amar sozinha
 crê em mim
 e não consigo ir mais além
 crianças vem
 vou lhe cantar
 uma canção
 que começa agora
 no teu sonho bom
 e tem a musica
 que vem de ofertar
 um canto meu
 de amor paz

Mais um exemplo do que vejo como uma reproduzibilidade de versos criados a partir do molde de sucessos é a música “Tema de Simone”, lançada em compacto em 1971, como tema da personagem homônima que Maysa interpretou, no mesmo ano, na novela *O cafona*, de Bráulio Pedroso, autor que se inspirou no que seriam fatos da vida da cantora para compor Simone³³². Daí a constatação de que fora criada como música de encomenda, formando assim um triplo jogo de máscaras: nela, a personagem Maysa compõe uma música que quer e diz ser “baseada em sua vida” – ou em elementos dessa vida ofertados ao espetáculo e inspirados por ele –, para assim introduzir a personagem Simone, esta também inspirada na mesma vida espetacularizada em questão, cuja máscara a própria Maysa estava para vestir em público. Em seus manuscritos, conforme se vê abaixo, tal qual outros, os versos se deixam ver – e assim ficarão – em processo de criação e ainda sem título.



244



245

³³² “Simone era uma mulher da alta sociedade, casada com um industrial paulista. Cansada da vida de *socialite*, larga o marido, troca São Paulo pelo Rio de Janeiro, cai de cara no uísque, transforma-se em uma devoradora de homens e, *touché*, torna-se uma notória transgressora dos bons modos. Mera coincidência uma conversa, constataram os telespectadores no conforto da poltrona. Maysa, todos perceberam, estava interpretando a si mesma. E embora aquele copo com o qual aparecia em cena só contivesse guaraná, muita gente acreditou que ela estava biritando de verdade durante as gravações.” Cf. NETO, Lira. Op. cit. pp. 281-282.

Nas reproduções 244 e 245, a composição é ainda bem diferente em relação à versão com que será posteriormente comercializada como música comercial. E ainda se faz acompanhar, como se lê abaixo, de um bilhete endereçado a “Roberto”, Roberto Menescal, solicitando-lhe que “ponha música” nos versos, sugerindo que talvez essa possa ter sido mesmo a sua primeira versão, já que posteriormente, entre outras alterações, terá sua voz alterada da terceira para a primeira pessoa.

[Transcrição das reproduções 244 e 245]

Simone

Que vive chegando
e que tanto me cansa
tão longa nas dores
e como mulher
tão criança

Simone

Dos longos cabelos
e de mil engrenagens
pra ser a mulher e ser livre
faz do drink a coragem

Simone

que espera acesa no poste
encostada
Que a noite lhe chegue mais
rápido
pra ser mais amada

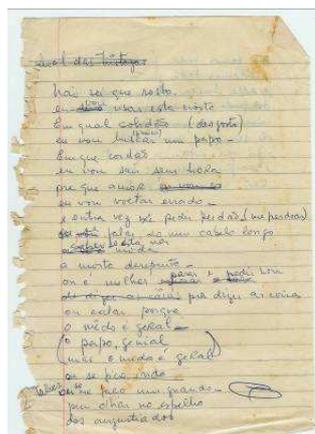
Simone

não pode gaiolas
só pede uma mão
pra não pedir mais perdão
Quando morrer
ou mesmo pra viver
Simone que chega
pra ficar, pra poder saber

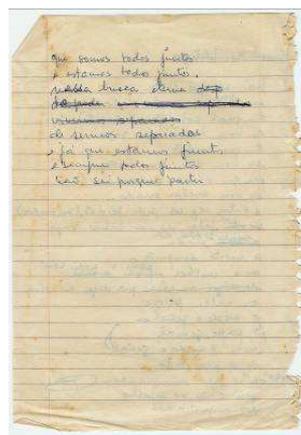
Roberto, se voce puder, põe música nesta tá.

Um beijo

Maysa



246



247

Nas reproduções 246 e 247 acima, observa-se a mencionada alteração **da voz poética**, assim como a apresentação de Simone, que deixa de ser descritiva e observada de fora para ser mais íntima e pessoal, falando por si. Na transcrição, é possível ler o seguinte:

[Transcrição das reproduções 246 e 247]

~~Qual das tristeza~~

Não sei que rosto

eu ~~devo~~ vou usar esta noite

Em qual solidão (desgosto)

eu vou buscar (firmar) um papo

Em que cordão

eu vou sair sem hora

pra que amor ~~eu vou vo~~

eu vou voltar errado –

e outra vez ~~me~~ pedir perdão (me perdoar)

~~eu vou~~ se falar do meu cabelo longo

~~eu se é~~ saber se está na moda

a morta de repente

ou é melhor ~~esperar~~ parar e ~~a hora~~ pedir a hora,

~~de dizer as coisas~~ pra dizer as coisas

ou calar porque

o medo é geral –

(o papo, genial

mas o medo é geral)

ou se fico indo

Talvez se me faço um quando –

pra olhar no espelho

dos angustiados

que somos todos juntos

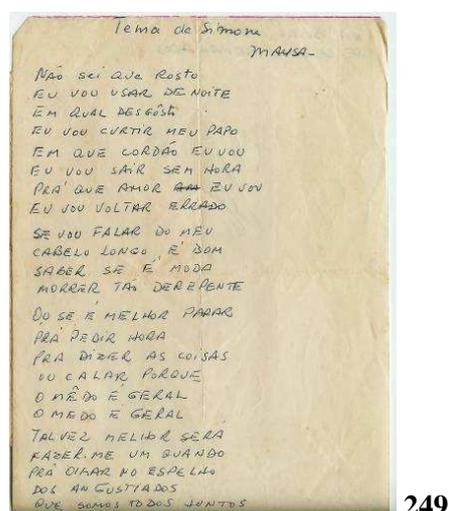
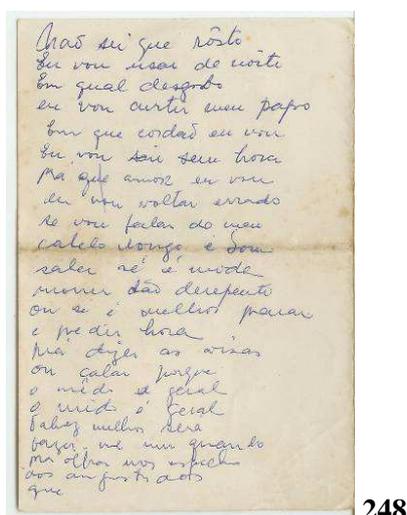
e estamos todos juntos.

~~mesma~~ nossa busca eterna ~~de p~~

~~de poder vivermos separados~~

vivermos separados
 sermos separados
 e já que estamos juntos
 e sempre todos juntos
 não sei por que partir

As duas outras versões, abaixo, também manuscritas, uma em letra cursiva e a outra em letra de forma, ambas preservadas no arquivo de Maysa, revelam que a letra em questão estava cada vez mais próxima de sua versão comercial final, tal qual seria lançada como canção, como se lê abaixo:



[Transcrição da reprodução 248]

Não sei que rosto
 Eu vou usar de noite
 Em qual desgosto
 Eu vou curtir meu papo
 Em que cordão eu vou
 Eu vou sair sem hora
 Pra que amor eu vou
 eu vou voltar errado
 se vou falar do meu
 cabelo longo é bom
 saber se é moda
 morrer tão de repente
 ou se é melhor parar
 e pedir hora
 pra dizer as coisas
 ou calar porque
 o medo é geral
 o medo é geral

talvez melhor será
 fazer-me um quando
 pra olhar no espelho
 dos angustiados
 que

* * *

[Transcrição da reprodução 249]

Não sei que rosto
 Eu vou usar de noite
 Em qual desgosto
 Eu vou curtir meu papo
 Em que cordão eu vou
 Eu vou sair sem hora
 Pra que amor eu vou
 eu vou voltar errado
 se vou falar do meu
 cabelo longo é bom
 saber se é moda
 morrer tão de repente
 ou se é melhor parar
 pra e pedir hora

pra dizer as coisas
 ou calar porque
 o medo é geral
 o medo é geral
 talvez melhor será
 fazer-me um quando
 pra olhar no espelho
 dos angustiados
 que somos todos juntos

A versão final da canção “Tema de Simone”, ainda com algumas alterações em relação às composições acima, acabou conhecida pelo público com a seguinte letra:

Tema de Simone

Não sei que rosto
 Eu vou usar de noite
 Em qual desgosto
 Eu vou curtir meu papo
 Pra que amor eu vou
 Eu vou sair sem hora
 Pra que amor eu vou
 Eu vou sair sem hora
 Se vou falar
 Do meu cabelo longo

[Transcrição da reprodução 250]

Como imensa flauta te vi
me acenando [rasura] sem ver
~~juntei meus cabelos~~

Juntei todos os meus desesperos
no velho telhado
que cobriu

Joguei meu desespero
que cobriu ~~o tempo~~
meu tempo sem amanhecer
e ouvi teu grito rouco, e louca
~~que me acordava~~
~~acordei nascer você nasceu~~
~~comecei a crescer~~

e teu grito rouco
e louco acordou meu viver

E lá venho eu andando
e já dá pra te ver
teu peito está aberto

E agora venho andando
~~no caminho~~ peito cheio de certezas
~~sinto o corpo~~
e meu corpo quer teu corpo imensamente
espero tanto o teu silêncio
que me faz acreditar
que o mundo é ~~agora~~ meu
~~e eu aprendi a ficar~~
e [rasura] já tenho por que ficar

Vou te encontrar ^{abs}
vou te encontrar a tua vida
me soltar pra que me faças uma vida
de descansar meu medo ~~acento~~
em tua força
e por fim mostrar-te o quanto
sou capaz se por te ter
~~Eu~~ chegando ab corpo é doce a caminhada
por saber teu seio louco na chegada
Pensei parar, pra prolongar a tua espera
e ficavas mais afeto e aumentava teu amor
Fiz-me numa dança, a criança que me
faz mulher

251

Como imensa flauta te vi me acenando
sem ver!
Joguei meu desespero no velho telhado
que cobriu meu tempo sem amanhecer
e teu grito rouco, louco, acordou meu viver
E agora venho andando, peito cheio de certezas
e meu corpo quer teu corpo imensamente
espero tanto o teu silêncio
que me faz acreditar
que o mundo é ~~agora~~ (nosso)
e já sei porque fica ~~(ou seja, todos os dias)~~
~~(fica)~~
Andaluzia • Ulysses

252

[*Transcrição das reproduções 251 e 252*]

Vou-me embora
vou de encontro a tua vida
me soltar pra que me faças uma ida
~~vou~~ e descansar meu medo imenso
em tua força
e por fim mostrar-te o quanto
sou capaz só por te ter
~~Estou~~ Vou chegando, ah como é doce a caminhada
por saber teu beijo longo na chegada
Pensei parar, pra prolongar a tua espera
Se ficavas mais aflito e aumentava teu amor
Fiz-me numa dança, a criança que me
faz mulher
Como imensa flauta te vi me acenando
Vem ser!
Joguei meu desespero no velho telhado
que cobriu meu tempo sem amanhecer
e teu grito rouco, e louco, acordou meu viver
E agora venho andando, peito cheio de certezas
e meu corpo quer ~~ser~~ teu corpo imensamente
espera tanto o teu silencio
que me faz acreditar
que o mundo é ~~meu~~ (nosso)
e já sei porque ficar (ou “e já tenho porque ficar”).

Medaglia e Maysa

Finalmente concluída, a letra da canção “Nós” – onde se percebe a significativa substituição do penúltimo verso “que o mundo é meu” para “que o mundo é nosso”, mais condizente com o título que receberia, e, segundo a espetacularização da própria vida, também com o seu histórico de criação³³³ –, ficou assim:

Nós
Vou me embora,
vou de encontro a tua vida,
me soltar pra que me faças uma ida
e descansar meu medo imenso
em tua força,
e por fim mostrar-te o quanto
sou capaz só por te ter.
Vou chegando, ah, como

³³³ “Existem razões pessoais para eu gostar tanto dessa música, disse”. Ao dizer isso, Maysa, segundo seu biógrafo Lira Neto, referia-se a seu relacionamento amoroso com o maestro, ambos casados, quando ela apresentou a canção em questão aos repórteres em entrevista coletiva, dias antes da estreia da temporada de seu último show, em 18 de novembro de 1975, na boate Igrejinha, em São Paulo. Cf. Idem. *Ibidem*. pp. 316-319.

é doce a caminhada,
por saber teu beijo longo na chegada!
Pensei parar pra prolongar
a tua espera,
se ficavas mais aflito e
aumentava teu amor.
Fiz-me uma dança, a criança que me
faz mulher.
Como imensa flauta te vi me acenando, Vem ser!
Joguei meu desespero no velho telhado
que cobriu meu tempo sem amanhecer,
e teu grito rouco e louco
acordou meu viver,
E agora venho andando, peito
cheio de certezas
e meu corpo quer teu corpo imensamente,
espera tanto o teu silêncio
que me faz acreditar
que o mundo é meu
e já tenho por que ficar.

POEMAS-PERFORMANCE

Se esses versos repetidos, reescritos e recopiados por Maysa em busca da melhor sonoridade e performance lançaram sua escrita desta vez comprovadamente na direção do mercado fonográfico, ressignificados como letras de músicas que ela cantou, gravou e vendeu, muito outros, porém, expressos da mesma maneira, permaneceram tal qual foram criados, ficando dessa maneira preservados em seu arquivo. São esses versos aos quais, a partir de agora, passo a me referir como poemas. Poemas com e sem rimas, sempre escritos em folhas avulsas e esparsas, sem títulos, reunidos em grande quantidade no arquivo a que tive acesso.

Na verdade, os poemas a que me refiro compõem a maioria da escrita da Maysa adulta, onde ainda ecoam traços dos *hupomnêmata* da época de formação da jovem Maysa. São poemas que revelam significativa familiaridade com a reprodução da mesma voz melancólica já conhecida de outros espetáculos, como as canções comerciais de própria autoria, por exemplo, fazendo supor que também eles seriam reproduções criadas a partir do mesmo molde de sucesso, embora, simultânea e paradoxalmente, também sinalizem para a busca da poesia. Afinal, a Maysa adulta, aquela que agora tinha sua própria experiência de dor (seu grito) para contar e cantar, cada vez mais queria acreditar e fazer crer que ela mesma tinha um “canto” e não uma carreira.

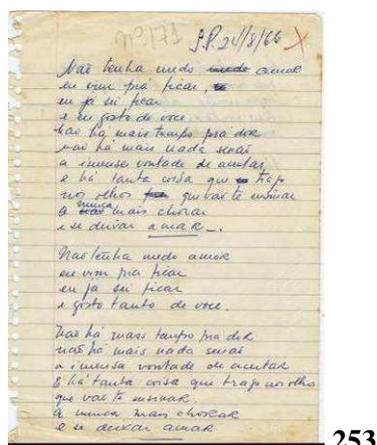
Daí a ambivalência de sua escrita, daí o outro caminho da sua dor apresentada como performance. Ao transitar entre os universos popular e erudito, ao se distinguir por sua origem social e respectiva bagagem cultural embora inserida no mercado da música popular brasileira, ao se colocar entre ser artista e entoar o “canto”, quando ela se entrega a praticar o poema, da mesma maneira passa a estender para eles essas contradições complementares.

Assim sendo, seus poemas-que-continuaram-poemas, porque efetivamente não se transformaram em canções, passam a apresentar dois aspectos bem marcantes: há aqueles, que, em permanente intertextualidade com as canções próprias e apropriadas, estas, por sua vez, também a manter intertextualidades com o que se fazia supor a sua vida, repetem-se em temática, fazendo perdurar a voz performática e dramática já conhecida e advinda da incorporação de tantas personagens, aquela que não é capaz de

fechar a ferida aberta em seu corpo, como se estivesse permanentemente a traduzir um trauma. São esses os poemas-performance. E há, por outro lado, aqueles que, ao contrário desses, testemunham o trauma. Mas não o trauma descaradamente encenado. São as poesias-testemunho.

Consideremos a seguir, primeiro os poemas-performance, os poemas teatralizados. São aqueles que ao buscar traduzir a melancolia, cometem traição. E se repetem, lembrando que “a nossa memória repete o discurso que nós não havíamos compreendido. A repetição responde à incompreensão”³³⁴. São, portanto, aqueles que fazem do “espetáculo da dor o espetáculo do estético e do eu reduzido a uma ‘autoperformance’ desestruturadora /estruturadora de si mesmo”³³⁵.

A seguir, apresento um desses poemas, reproduzido e transcrito abaixo, um dos raros a incluir a data em que foi escrito, 24 de agosto de 1966, e que traz indícios dessa performance-em-versos, começando por revelar a mesma temática e procedimento de criação das canções – copiadas e alteradas em sequência, em busca de *le mot juste* –, com destaque para sua contenção, oralidade e coloquialidade, ou seja, para a presença dos mesmos elementos que garantiriam a fácil migração para o estado de canção e sua respectiva aceitação comercial.



[Transcrição da reprodução 253]

S.P. 24/8/66

Não tenha medo ~~medo~~ amor
eu vim pra ficar [rasura]

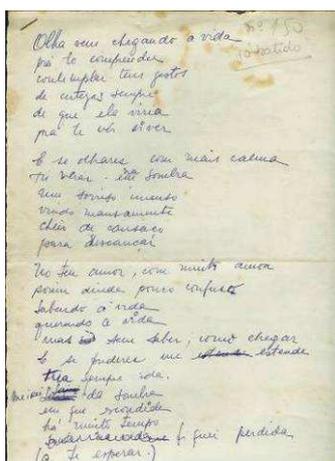
³³⁴ VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Apud SELIGMAN-SILVA, Márcio. Op. cit. p.78.

³³⁵ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Idem. Ibidem. p.54.

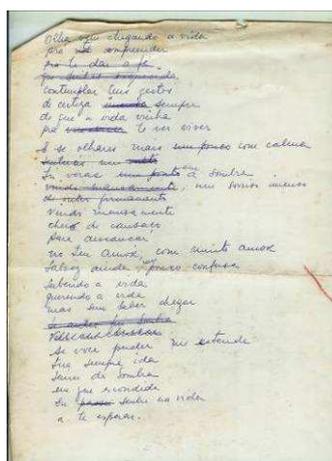
eu já sei ficar
 e eu gosto de você.
 Não há mais tempo pra dor
 Não há mais nada senão
 a imensa vontade de acertar
 e há tanta coisa que [rasura] trago
 nos olhos ~~pra~~ que vão te ensinar
 a ~~não~~ nunca mais chorar
 e se deixar amar

Não tenha medo amor
 eu vim pra ficar
 eu já sei ficar
 e gosto tanto de você.
 Não há mais tempo pra dor
 não há mais nada senão
 a imensa vontade de acertar
 E há tanta coisa que trago nos olhos
 que vão te ensinar
 a nunca mais chorar
 e se deixar amar

Outro exemplo no mesmo sentido, embora componham um poema mais longo, são os versos sem data e escritos em folhas avulsas que estão transcritos abaixo, nas reproduções 254 e 255:



254



255

[Transcrição da reprodução 254]

Olha vem chegando a vida
 prá te compreender
 contemplar teus gestos
 de certeza sempre

de que ele viria
prá te ver viver

E se olhares com mais calma
tu verás em/na sombra
um sorriso imenso
vindo mansamente
cheio de cansaço
para descansar
No teu amor, com muito amor
porém ainda pouco confuso
sabendo a vida
querendo a vida
mas [rasura] sem saber, como chegar
E se poderes me [rasura] estende
tua sempre ida.
~~Me irei~~ sairei da sombra
em que escondida
há muito tempo
~~[ilegível] na vida~~ fiquei perdida
(a te esperar)

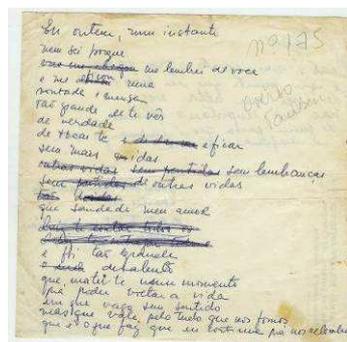
* * *

[Transcrição da reprodução 255]

Olha vem chegando a vida
prá te compreender
~~pra te dar a fé~~
~~que tinhas esquecida~~
contemplar teus gestos
de certeza ~~imensa~~ sempre
de que a vida vinha
pra ~~voce viver~~ te ver viver

E se olhares mais ~~um pouco~~ com calma
~~sentirá um vulto~~
tu verás ~~um ponto~~ em a sombra
~~vindo mansamente~~ um sorriso imenso
de outro ~~firmamento~~
vindo mansamente
cheio de cansaço
para descansar
no teu amor, com muito amor
talvez ainda um pouco confusa
sabendo a vida
querendo a vida
mas sem saber chegar
~~se antes foi sombra~~
~~[ilegível]~~
Se voce puder me estende
sua sempre ida
sairei da sombra
em que escondida
Eu ~~passéi-sentei~~ na vida
a te esperar.

Lendo ambos os poemas acima, percebe-se que, em termos de tema, construção e voz poética, eles não diferem da letra de “Amor-Paz”, entre outras, canção citada anteriormente. Considerando, portanto, que “Amor-Paz” é uma canção gravada e comercializada, conseqüentemente encenada a partir de palcos, pode-se aludir daí que, embora os versos acima tenham permanecido como poemas, poderiam muito bem ter também eles migrado para o universo da música popular, já que se revelam perfeitamente adaptáveis ao canto-performance da cantora Maysa. Além disso, apesar de nem todos os poemas da escrita da Maysa adulta terem se apresentado repetidos e recopiados em mais de uma folha, como era mais comum com as letras das músicas em criação, não por isso deixam de revelar a mesma condição e familiaridade com os versos performáticos, como se estivessem em um eterno diálogo com eles. A seguir um desses exemplos, reproduzido e transcrito na sequência:



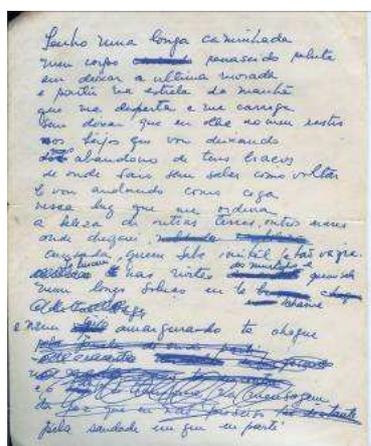
256

[Transcrição da reprodução 256]

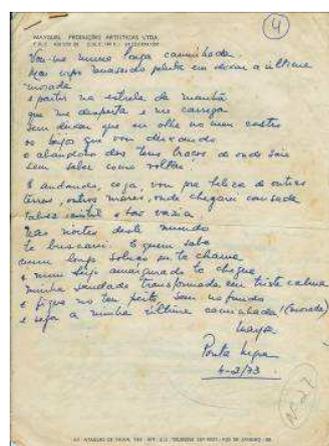
Eu ontem, num instante,
nem sei porque
~~você me chegou~~ me lembrei de você
e me ~~deixou~~ ficou uma
vontade imensa,
tão grande de te ver
de verdade
de tocar te ~~e de dar me~~ e ficar
sem mais ~~vi~~ idas
~~outras vidas sem partidas~~ sem lembranças
~~sem partidas~~ de outras vidas
tão ~~doídas~~
que saudade meu amor
~~Quiz te contar todos os~~
~~Quis te entregar todos o~~
e foi tão grande
~~o seu~~ desalento
que matei-te num momento
prá poder voltar à vida
em que vago sem sentido
mas que vale pelo tudo que nos fomos
que é o que faz que eu continue pra nos relembrar

Comparando os dois poemas citados, é possível perceber em ambos, como em tantos outros que se vestirão de outros e dos mesmos versos e imagens, a intertextualidade com a conhecida voz do presente, que, de todos os palcos já conhecidos e analisados aqui, apresenta-se e se representa confusa e perdida, submetida à partida ou à perda, vagando sem sentido, matando-se em vida, alimentando-se de um passado ideal e distante, para dessa maneira permanecer eternamente presente.

Vale conhecer outro poema criado a partir do mesmo procedimento de composição, também ele em intertextualidade com os demais e outros espetáculos, em que as palavras são escritas, rabiscadas e copiadas, desta vez de novo em duas diferentes folhas, mas sempre com a mesma temática, estrutura e voz, sendo que, neste caso, uma das folhas de suporte revela traços que remetem ao nome e ao lugar da arquivista. Assim sendo, nessa folha em questão, a da reprodução 257 abaixo, vê-se o logotipo da empresa “Mayguel Produções Artísticas Ltda.”, da cantora Maysa e de seu marido espanhol Miguel, seguida do número de seu CGC e telefone, além do endereço no pé da página, na qual, logo após o poema, ela assinou seu nome e escreveu: “Ponta Negra, 4 de fevereiro de 73”. As transcrições são apresentadas após as reproduções a seguir.



257



258

[Transcrição da reprodução 257]

Tenho uma longa caminhada
 meu corpo ~~ansado~~ renascido reluta
 em deixar a última morada
 e partir na estrela da manhã
 que me desperta e me carrega
 sem deixar que eu olhe no meu rastro
 nos beijos que vou deixando
 do ~~no~~ o abandono de teus braços
 de onde saio sem saber como voltar

E vou andando como cega
 nessa luz que me ordena
 a beleza de outras terras, outros mares
 onde chegarei ~~[illegível]~~
 cansada, quem sabe inútil e tão vazia.
 [rasura] te buscam [rasura] nas noites [rasura] do mundo e quem sabe
 num longo soluço eu te [rasura] chame ~~chegue~~
~~e de tão longe~~
 num [rasura] beijo amargurado te chegue
 pela janela de onde parti
 [rasura]
~~e o tempo te transforme na mensagem~~
~~da paz que eu não preciso tão distante~~
 pela saudade em que eu parti

* * *

[Transcrição da reprodução 258]

Vou me embora numa longa caminhada.
 Meu corpo renascido reluta em deixar a última
 morada
 e partir na estrela da manhã
 que me desperta e me carrega
 sem deixar que eu olhe no meu rastro
 os beijos que vou deixando
 o abandono dos teus braços de onde saio
 sem saber como voltar.
 E andando, cega, vou pra beleza de outras
 terras inútil e tão vazia.
 Nas noites deste mundo
 te buscarei. E quem sabe
 num longo soluço eu te chame
 e num beijo amargurado eu te chegue
 minha saudade transformada em triste calma
 e fique no teu peito sem no fundo
 e seja a minha última caminhada! (morada)

Maysa
Ponta Negra
4-2/73

Eis aí a “longa caminhada” em cena e em versos sempre tão presentes e em perfeita sinonímia com a “partida” e o “adeus”, recorrentes, todos eles, não apenas na escrita de Maysa, mas, também, nas suas mais variadas formas de performances, inclusive como leitora de poemas e de letras de outros autores. A confluência entre os próprios poemas e a tudo mais a que recorreu, sempre lendo e relendo para si o que recortava e colava do mundo, para assim dar vida às suas máscaras, justifica conhecer

um pouco mais das letras das canções de outros autores em comparação com o que ela própria escrevia.

Como exemplo dessa confluência performática e constitutiva da *persona* Maysa, verdadeira superposição de máscaras, menciono a seguir duas canções e um poema, todos falando do tema – e mote – da “volta”, de onde sempre se supõe uma ida. São eles a música “Voltei”³³⁶, de Maysa e Simonetti; a música “As mesmas histórias”³³⁷, de Edu Lobo mas gravada por ela; e um poema de Maysa datilografado, sem título, reproduzido e transcrito abaixo.

Voltei

(Música de Maysa e Simonetti)

Meu verso sempre tão triste
 Volta pedindo desculpas
 Pelo triste que causou
 Meus olhos tantas vezes decantados
 Inda mais desencantados
 Voltam triste ao que deixou
 E tudo recomeça novamente
 Eu me entrego docemente
 E a tristeza eu me dou
 Voltei, com meus olhos
 Com meu verso
 E a todos eu peço
 Que me aceitem como sou
 Com meu verso sempre triste
 Com meus olhos desencantados
 Sendo sempre como sou
 Meu verso sempre tão triste
 Volta pedindo desculpas
 Pelo triste que causou

* * *

As mesmas histórias

(Música de Edu Lobo)

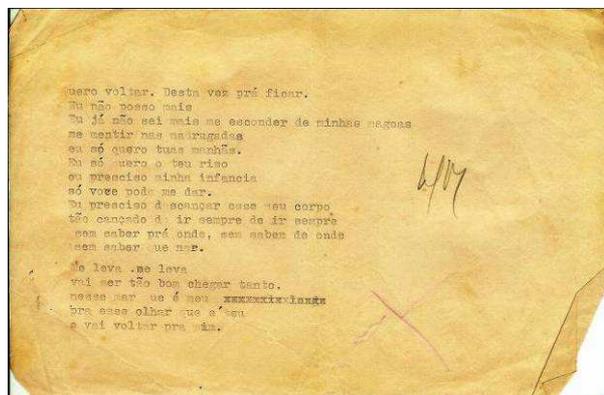
Sim, eu sei
 Volto de novo sabendo, quanto errei
 Volto contando as histórias, as mesmas histórias
 E no entanto eu nem lembro daquelas promessas que eu fiz
 Só eu sei
 Quanta tristeza nas noites onde andei
 Tanta saudade dos sonhos que eu sempre sonhei
 E então aprendi que a beleza que existe é você

³³⁶ Música lançada em 1960, em disco de 78 RPM.

³³⁷ Música de autoria de Edu Lobo, incluída no LP *Maysa*, de 1966.

Você, sorrindo
 Só me faz acreditar
 Que só é triste quem não tem
 Por quem chorar

* * *



259

[Transcrição da reprodução 259]
 (Poema de Maysa)

Quero voltar. Desta vez prá ficar.
 Eu não posso mais
 Eu já não sei mais me esconder de minhas mágoas
 me mentir nas madrugadas
 eu só quero tuas manhãs.
 Eu só quero o teu riso
 eu preciso minha infância
 só voce pode me dar.
 Eu preciso descansar esse meu corpo
 tão cansado de ir sempre de ir sempre
 sem saber prá onde, sem sabem de onde
 sem saber que mar.

Me leva, me leva
 vai ser tão bom chegar tanto.
 nesse mar que é meu [rasura]
 pra esse olhar que é seu
 e vai voltar pra mim.

Assim como “voltar” e “partir” são temas recorrentes nos poemas, nas canções, nas interpretações, nas entrevistas, na escrita de vida da personagem Maysa, de onde se subentende a “solidão” e a “dor”, não menos frequente é aí também o tema da “perda”, todos interrelacionados e entrelaçados. Perda do amor, perda do outro, perda de si: esse é o assunto do diálogo entre a música “O quê?”³³⁸, de autoria da própria Maysa; a

³³⁸ Canção lançada em 1957, em disco de 78 RPM.

música gravada “O que é que falta”³³⁹, de Daisy Amaral e gravado por ela; e um outro poema de Maysa reproduzido abaixo, também ele datilografado e sem título, arquivado.

O quê?

(Canção de Maysa)

O quê?
O quê?
Que eu estou procurando,
no vago, aflita rondando,
de canto em canto buscando,
o quê?

De noite, a lua assiste
e eu, fico ainda mais triste...
e saio pra rua andando,
procurando, mas o quê?

Talvez, se um dia eu achasse,
o mundo depressa o tirasse,
e eu não conseguisse nem ver...

Mas, o quê?
Que eu estou procurando,
no vago, aflita, rondando...
de canto em canto buscando...
O quê???

* * *

O que é que falta

(Daisy Amaral)

O que é que falta
na minha vida
que me faz falta?

Não sou feliz
mas não descubro
o que me falta?

Gosto da vida
da minha vida
o que me falta?

Pra ser feliz
viver feliz
o que é que falta?

³³⁹ Canção incluída no LP *Ouçã... Maysa*, de 1959.

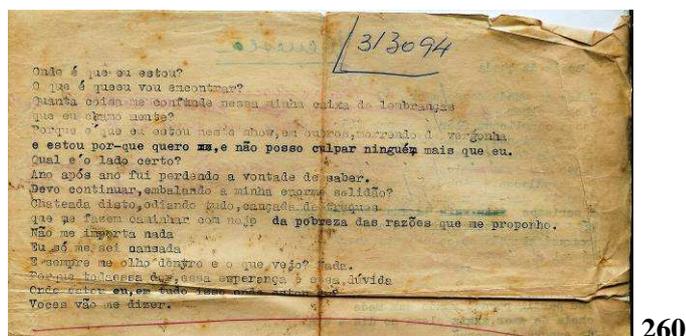
Olho pra mim
e me pergunto
o que me falta?

Se eu tenho tudo
que tanta gente
sente falta

Eu vivo triste
sempre tão triste
o que me falta?

Só se é voce
só se é voce
que me faz falta!

* * *



[Transcrição da reprodução 260]

(Poema de Maysa)

Onde é que eu estou?
O que é que eu vou encontrar?
Quanta coisa me confunde nessa minha caixa de lembranças,
que eu me chamo mente?
Porque é que eu estou neste show, em outros, morrendo de vergonha?
e estou por-que quero [rasura], e não posso culpar ninguém mais que eu.
Qual é o lado certo?
Ano após ano fui perdendo a vontade de saber.
Devo continuar embalando a minha solidão?
Chateada disto, adianto tudo, cansada de truques que me fazem
caminhar com nojo da pobreza das razões que me proponho.
Não me importa nada
Eu só me sei cansada
E sempre me olho dentro e o que vejo? Nada.
Porque toda esta dor, esta esperança e esta dúvida, Onde estou eu, em
tudo isso, onde estou eu?
Vocês vão me dizer.

POESIA-TESTEMUNHO

Depois de ler acima o que seria apenas mais um poema, não dá para seguir incólume. Apesar de seu diálogo e intertextualidade com as canções próprias e apropriadas, algo mudou. Sua dor soa mais profunda, sua fala mais forte, seu desespero encarnado. Parece não haver nele tanto espaço para a encenação. Não ao menos explicitamente. A voz performática não encontra eco, quem parece falar é uma voz ausente. A voz que foi sufocada por todas as máscaras, pela contínua teatralização e que agora se pergunta: “devo continuar embalando a minha solidão?”, para, em seguida, confessar-se “chateada e cansada de truques”.

Os truques a que se refere essa voz poética parecem ser a razão da dor, do trauma calado por tanto tempo, ignorado sob tantas máscaras e performances. Pela primeira vez, essa Maysa da escrita surge realmente perdida em seu próprio show, envergonhada e com nojo da pobreza das razões a que se propôs, oferecida ao *voyeurismo* como contínua performance. Diante da catastrófica ausência de que si que esses versos desmascaram, há, porém, muitos obstáculos para se conseguir testemunhar aquilo que é sempre intraduzível: o choque pela própria desfiguração.

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o “*real*”) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o “*real*”, equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.³⁴⁰

A onipresença do choque por se descobrir frente à própria desfiguração e despersonificação, uma característica que marcou toda a modernidade, poderia explicar a ausência de uma narrativa contínua justamente para falar desse choque e de sua ausência. Mas ela não a fez. Mas tampouco se calou, deixando fragmentada a sua própria escrita, cheia de papéis avulsos, múltiplos e descontinuados. A desintegração do

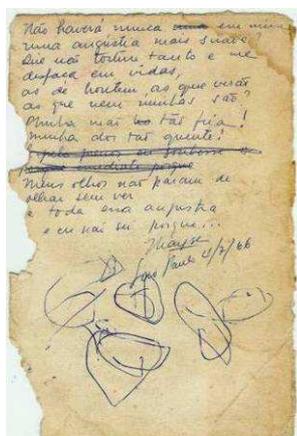
³⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. pp.46-47.

sujeito a acenar para a desintegração do gênero. Talvez daí a opção pela arte da poesia – diferente do poema performático, seu teatro da intimidade –, na tentativa de testemunhar a sua corrosão.

Mas, mesmo recorrendo à poesia, à arte das palavras que, “por seu aspecto extramaterial, pelo seu caráter de não-objeto, pela sua indefinição”³⁴¹ poderia, através de seus cortes e silêncios, melhor expressar o que é indizível, ou seja, aquilo justamente para o que não se tem palavras, mesmo assim essa voz poética mostrou consciência de sua vã tentativa, deixando-a para a voz dos outros. “Eu sempre me olho dentro, e o que vejo? Nada”. Daí a suplicar: “Onde estou eu, em tudo isso, onde estou eu?/Vocês vão me dizer”.

Mas uma vez que a poesia-testemunho também se repete na escrita de Maysa, é de se pensar que, de um lado, poderia ser devido à incapacidade de se simbolizar o choque, o que determinaria “a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coupe* da cena”³⁴². De outro lado, há sempre o fantasma da ambivalência – e da teatralidade – a rondar e constituir a sua escrita.

Na poesia-testemunho reproduzida e transcrita a seguir, manuscrita, cheia de rasuras, datada de 4 de julho de 1966, a voz poética se mostra cansada de tanta angústia e dor, inclusive das que não lhes são próprias – “as de ontem, as que virão/as que nem minhas são?”. Deixa vislumbrar, portanto, diante da exaustão de se “desfazer em vidas”, a iminência da descoberta da própria ausência, razão da dor real que está por vir, afinal, como diz essa mesma voz: “meus olhos não param de/olhar sem ver”.



261

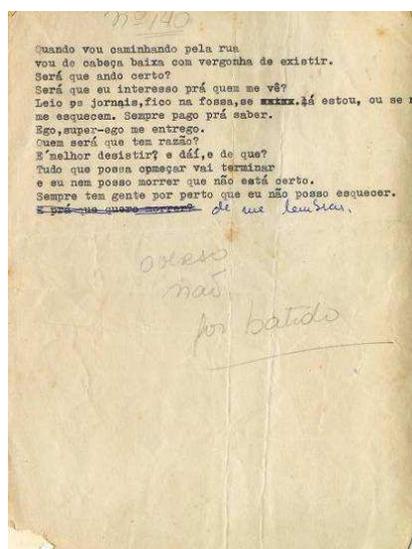
³⁴¹ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. 2005. p.35.

³⁴² Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Op. cit. 2003. p.49.

[Transcrição reprodução 261]
 Não haverá nunca ~~uma~~ em mim
 uma angústia mais suave?
 Que não torture tanto e me
 desfaça em vidas,
 as de hontem, as que virão
 as que nem minhas são?
 Minha mão [rasura] tão fria!
 Minha dor tão quente!
~~Se pelo menos eu soubesse o~~
~~porque imediato porque~~
 Meus olhos não param de
 olhar sem ver
 e toda essa angústia
 e eu não sei porque...

Maysa
 São Paulo 4/7/66
 [rabiscos]

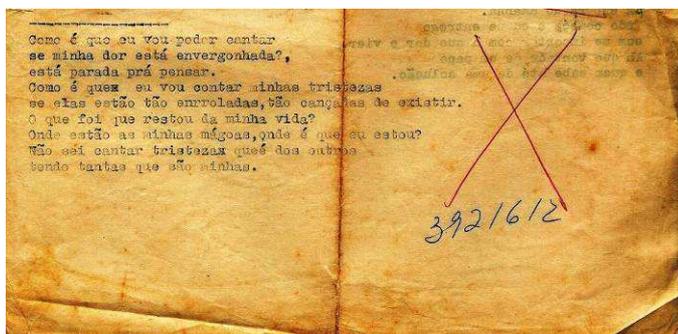
A seguir, a voz que se faz presente nas duas poesias-testemunho selecionadas, uma datilografada e outra manuscrita, não deixa de atestar em ambas a vergonha que sente em viver em plena teatralização. Na primeira, porém, há ainda um pacto vivo com o espetáculo, embora dúbio: ego ou superego, quem tem razão, a quem se entregar? Há latente um ímpeto de desistir, mas também o olhar dos outros a lhe lembrar que o show não pode parar, o personagem principal não pode morrer. Já na segunda, expõe-se mais explicitamente o desejo do basta: “onde estão as minhas mágoas, onde é que eu estou?/Não sei cantar tristeza que é dos outros”.



[Transcrição reprodução 262]

Quando vou caminhando pela rua
 vou de cabeça baixa com vergonha de existir.
 Será que ando certo?
 Será que eu interesse prá quem me vê?
 Leio os jornais, fico na fossa, se [rasura] lá estou, ou se
 me esquecem. Sempre pago prá saber.
 Ego, super-ego me entrego,
 Quem será que tem razão?
 É melhor desistir? e daí, e de que?
 Tudo que possa começar vai terminar
 e eu nem posso morrer que não está certo.
 Sempre tem gente por perto que eu não posso esquecer.
 E ~~prá que querer morrer?~~ de me lembrar.

* * *



263

[Transcrição reprodução 263]

Como é que eu vou poder cantar
 se minha dor está envergonhada?
 está parada prá pensar.
 Como é que eu vou contar minhas tristezas
 se elas estão tão enroladas, tão cansadas de existir.
 O que foi que restou da minha vida?
 Onde estão as minhas mágoas, onde é que eu estou?
 Não sei cantar tristeza que é dos outros
 tendo tantas que são minhas.

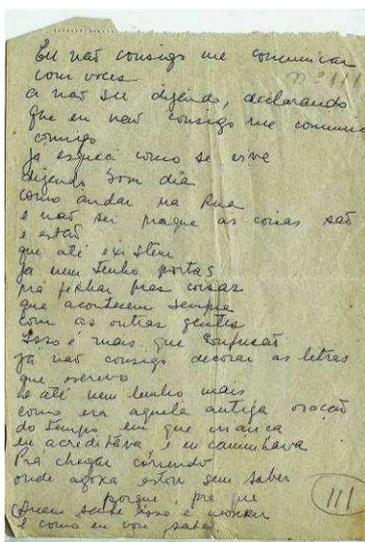
* * *

Não é outro o tom da voz poética do rasgo de poesia abaixo senão o da revolta para o que é tão repetidamente encenado, tão velho e desgastado, afinal, “tudo é igual ao triste de ontem,/tudo é banal, a rima de outrora,/essa tristeza cantada e já chata”.

[Transcrição reprodução 265]

Eu vim te pedir
 pra me acompanhar
 ou melhor
~~pra~~ te pedir pra escutar
 o que eu tenho pra te contar
 pra poder entender
~~pra~~ e voltar ~~sob~~ nos meus passos antigos
 e saber onde estão meus amigos
 e saber se voce vai ~~ilegível~~ querer me ouvir
 eu não vim te cantar coisa alguma
 o meu canto ~~emprestei~~ esqueci a cantiga
 eu agora só quero chegar
 como quando eu nasci

Perdida, dizendo ter esquecido como se vive por si mesma, a voz da poesia-
 testemunho abaixo se mostra profunda em sua dor, mas é diferente da conhecida dor
 encenada. Aqui a dor, como dito, vem por se descobrir ausente por tanto tempo, tendo
 esquecido inclusive de viver o que é mais banal no cotidiano – dar bom dia ou andar
 pela rua. A ausência de si é tamanha que lhe impede de decorar as letras que escreve e
 até de se comunicar a não ser dizendo que não consegue se comunicar – sequer consigo
 mesma.



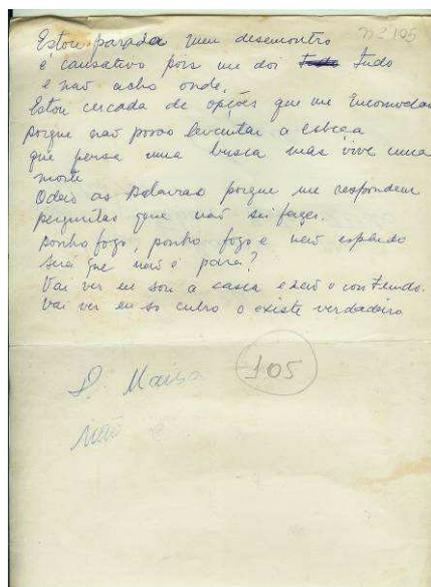
266

[Transcrição da reprodução 266]

Eu não consigo me comunicar
 com vocês
 a não ser dizendo, declarando
 que eu não consigo me comunicar
 comigo
 Já esqueci como se vive

dizendo bom dia
 como andar na rua
 e não sei para que as coisas são
 e estão
 que até existem.
 Já nem tenho portas
 para fechar pras coisas
 que acontecem sempre
 com as outras gentes
 Isso é mais que confusão
 Já não consigo decorar as letras
 que escrevo
 e até nem lembro mais
 como era aquela antiga oração
 do tempo em que criança
 eu acreditava, e eu caminhava
 Pra chegar correndo
 onde agora estou sem saber
 porque, para que
 Quem sabe isso é morrer
 e como eu vou saber.

Cansativo e dolorido é o desencontro de se descobrir ausente diante de tantas escolhas espetaculares, sem poder “levantar a cabeça”, iludida por pensar uma busca mas viver uma morte. Uma morte sufocada por máscaras. Esse é o testemunho da voz que usa a poesia abaixo, manuscrita, para talvez contornar com palavras o que é indizível: a constatação de que sempre foi apenas casca, nunca conteúdo; de que assim só cobriu o existir verdadeiro. Esse o testemunho do dilaceramento do sujeito Maysa.



267

[Transcrição reprodução 267]

Estou parada num desencontro
é cansativo pois me dói ~~todo~~ tudo
e não acho onde.

Estou cercada de opções que me incomodam
porque não posso levantar a cabeça
que pensa uma busca mas vive uma
morte.

Odeio as palavras porque me respondem
perguntas que não sei fazer.

ponho fogo, ponho fogo e não explodo

Será que não é para?

Vai ver eu sou a casca e não o conteúdo.

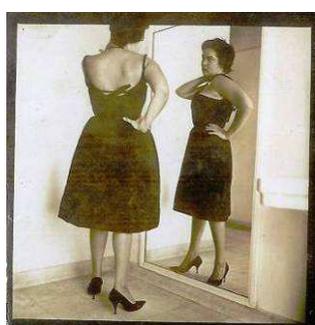
Vai ver eu so cubro o existi[r] verdadeiro.

CAPÍTULO 6

DO CORPO E DO VESTIDO

O olho vivo com que vês
Até o seu conteúdo
Me aparta de minhas vestes
E como um deus vou desnudo

Stéphane Mallarmé³⁴³



268



269



270

Ver Maysa se olhando no espelho, encenando para seus olhos a representação de si como cantora e compositora Maysa, vendo-se refletir, portanto, com a máscara da personagem, esta que, por sua vez, também se olha nos olhos, embora mais interessada em se mostrar olhando-se, porque assim encena a si própria para o fotógrafo que está prestes a congelar ambas no tempo – e conseqüentemente nesse flagrante forjado lançá-las ao futuro –, todo esse movimento de reflexos múltiplos remete ao fato de Maysa ter estado boa parte da vida assim mesmo: diante do espelho.

Em outras palavras, ter estado diante da própria imagem que encenava como alteridade, para os outros verem-na, mas também para ela mesma ver-se dessa maneira, incluindo aí as suas performances de espetacularização da dor. Uma imagem social, psicológica e ficcionalmente construída, múltipla e multifacetada, resultado da cumplicidade alimentada por esse jogo de olhares.

³⁴³ “A vendedora de roupas”. Apud CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

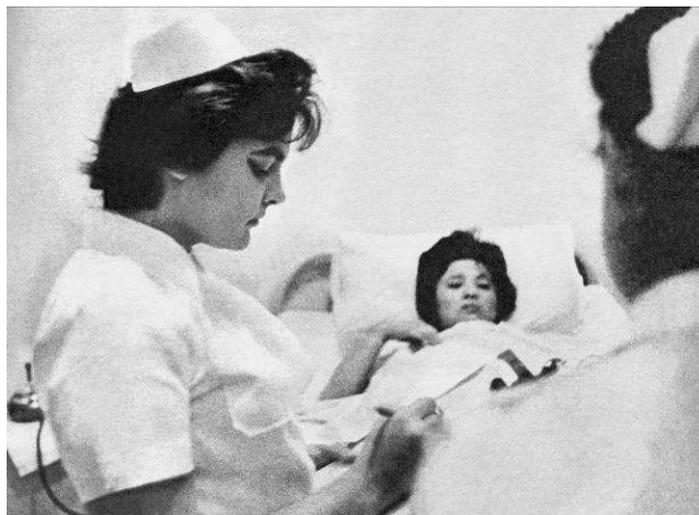
Ler, copiar, escrever, reler, reescrever, reviver, reinterpretar e ressignificar. Foi dessa maneira que o sujeito Maysa definiu-se para si em sua escrita, mas também sobre os palcos, proliferando a enunciação do mundo como um movimento de espelhos³⁴⁴, tornando-se outra, interagindo o tempo todo, como já observado, não só com o próprio olhar, mas também com os olhares alheios e apropriados, lançados e refletidos sobre ela, para assim continuamente fabricar-se.

Não foi diferente quando ela vestiu as máscaras preferidas da jovem Maysa, a pele da jovem esposa, em seguida a da cantora e compositora Maysa Matarazzo e, posteriormente, a de Maysa adulta, depois simplesmente Maysa, trazendo consigo as vivências anteriores, as que lhe ajudaram a se constituir multifacetada. Nesse jogo de reflexos, idealizando e construindo a si mesma dessa maneira, terminou transformando suas próprias dores em vivências apropriáveis. E foi assim que compôs o seu retrato. De maneira especular e espetacular. O resultado ecoou na performance contínua de seu sujeito, logo a se descobrir ausente e esfacelado, como “a cáscara, não o conteúdo”.

De sua escrita autoarquivada, vieram boa parte das encenações aqui analisadas. Foram diários, *hupomnêmata* modernos, letras de músicas copiadas e ressignificadas, cartas, poemas-performance e poesias-testemunho. É importante ter consciência, porém, de que houveram muitas outras arenas, além de sua escrita e, é claro, do espaço das boates, grandes cervejarias e programas de rádio e TV onde atuaria. E de onde ela ainda encenaria para diversos olhares, principalmente públicos, outras personagens ainda não mencionadas aqui, como “Maysa, a enfermeira voluntária” e “Maysa, a repórter televisiva”, para citar dois casos, dos quais as fotos abaixo dão testemunho.

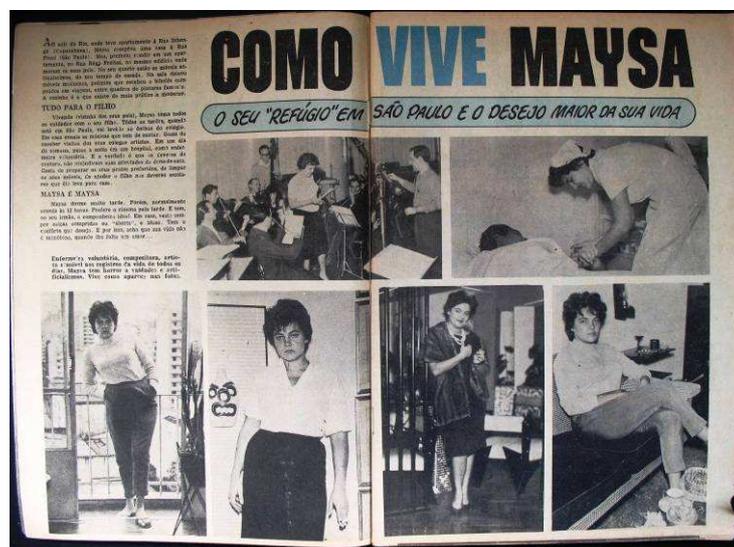
Como enfermeira voluntária no Hospital Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo, Maysa posou de perfil, compenetrada – e devidamente maquiada –, como se observa na reprodução 271 abaixo, para as lentes dos fotógrafos-jornalistas, e dos leitores –, tão logo anunciou para toda a imprensa que saía da internação a que se submetera para desintoxicação e emagrecimento, em março de 1960, no mesmo hospital.

³⁴⁴ BARTHES, Roland. 2005. Op. cit. p. 18.



271

A foto acima faz parte do arquivo de Maysa, e outra, da mesma sequência, foi publicada em matéria da *Revista do Rádio*, em 20 de março de 1960, já mencionada aqui, intitulada “Como vive Maysa”, reproduzida abaixo e onde se lê o seguinte:



272

[Transcrição de trecho da reprodução 272]

Vivendo (vizinha dos seus pais), Maysa toma todos os cuidados com seu filho. Todas as tardes, quando está em São Paulo, vai levá-lo ao ônibus do colégio. Em casa ensaia as músicas que tem de cantar. Gosta de receber visita dos seus colegas artistas. Em um dia da semana, passa a noite em um hospital, como enfermeira voluntária. E a verdade é que os deveres de cantora não prejudicam suas atividades de dona-de-casa. Gosta de preparar os seus pratos preferidos, de limpar os seus móveis, de ajudar o filho nos deveres escolares que ele leva para casa.

A mesma informação é revelada em sua fotobionvela da edição especial da *Revista Sétimo Céu*, de maio de 1960, nos 5º e 6º fotogramas da página 41, reprodução 259 abaixo, em que a protagonista conta a novidade em fala expressa dirigindo-se aos pais, dentro de casa.



273

[Transcrição de trecho da reprodução 273]

Voz da protagonista no 5º fotograma:

Também resolvi, de agora em diante, fazer um plantão noturno, como enfermeira, no Hospital N. S. do Carmo

Voz da protagonista no 6º fotograma:

Será um sacrifício, mas valerá a pena. Preciso fazer algo de útil e construtivo.

Já a repórter televisiva Maysa, vivida no comando do programa de variedades “Dia D”, da TV Record, – como se observa abaixo na reprodução 274, de foto tirada durante uma das reportagens, sem identificação mas arquivada em seu baú – entrou em cena em agosto de 1970.



274

A participação de Maysa no programa é narrada por ela própria em sua “miniautobiografia profissional datilografada”, já mencionada aqui, de apenas quatro páginas, conforme se observa em trecho abaixo, selecionado do final da página 3 e do início da página 4 do texto.

Me chega um convite da T.V. record de São paulo para fazer uma apresentação num programa chamado Di D. Era um programa musical jornal

275

23159-155/56 4
 listico. Aceitei encantada, e tudo foi tao bem que fiquei fixa no progr
 ma durante 6 meses. Tive a oportunidade de ~~si~~ fazer
 a cobertura do enterro de Salazar, fui a primeira pessoa a mandar para
 o Brasil a noticia ~~da descoberta do cadaver de~~ da descoberta do cadáver de
 Aramburu, e ~~consegui um passe para assistir~~ consegui um passe para assistir
 uma parte do julgamento do Charles Manson na Califórnia, aquele que
 mandou matar Sharon Tate e outros .Enfim pra mim valeu como experiencia
 e como soma na minha vida. Mas a coisa acabou bem mal. Meu cinegrafista
 Laerte Garcia Rosa que trabalhava comigo e que era o verdadeiro feitor
 do programa pela sua sensibilidade e experiencia, infelizmente morreu
 e com ele mais um pedaço de mim. Nessa altura a Tv Globo tinha começado

276

[Transcrição das reproduções 275 e 276]

Me chega um convite da T.V. Record de São Paulo para fazer uma apresentação num pro[grama] chamado Di[a] D. Era um programa musical jornalístico. Aceitei encantada, e tudo foi tão bem que fiquei fixa no programa durante 6 meses. Tive a oportunidade de [rasura] fazer a cobertura do enterro de Salazar, fui a primeira pessoa a mandar para o Brasil a notícia [rasura] da descoberta do cadáver de Aramburu, e [rasura] consegui um passe para assistir uma parte do julgamento do Charles Manson na Califórnia, aquele que mandou matar Sharon Tate e outros. Enfim para mim valeu como experiência e como soma na minha vida. Mas a coisa acabou bem mal. Meu cinegrafista Laerte Garcia Rosa que trabalhava comigo e que era o verdadeiro feitor do programa pela sua sensibilidade e experiência, infelizmente morreu e com ele mais um pedaço de mim.

Quanto aos outros palcos em que Maysa encenou-se a si mesma e às outras personagens cujas máscaras que vestiu, para além das páginas de revistas e de jornais, das páginas em que escreveu e se desenhou, houve ainda outros tipos de palcos, desta vez palcos propriamente ditos: os ambientes cenográficos das novelas de TV e do teatro, onde, respectivamente, Maysa interpretou a personagem Simone, na novela de TV *O Cafona*³⁴⁵, de Bráulio Pedroso, com direção de Daniel Filho e Walter Campos, exibida entre 20 de março e 20 de outubro de 1971 pela então TV Globo; e ainda a personagem Maria, amante do protagonista-título Franz Woyzeck, na peça *Woyzeck*, do alemão Georg Büchner, que ela mesma produziu e esteve em cartaz também em 1971, no Teatro Casa Grande, no Leblon, no Rio de Janeiro.

MAYSA-COMO-SIMONE

Simone, como já observado anteriormente, foi inspirada na própria “atriz” que a representaria, ou seja, em Maysa, mas com traços da *ex-socialite* Maysa Matarazzo associados a traços do comportamento da cantora Maysa, assim como acontecerá com outros personagens da novela, segundo afirmação do próprio autor Bráulio Pedroso³⁴⁶, embora os créditos da novela paradoxalmente insistissem em garantir que “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas ou com fatos reais terá sido mera coincidência”.

³⁴⁵ A novela fazia uma crítica à desmoralização da alta sociedade e à busca desenfreada de ascensão social, satirizando em especial os valores da alta classe carioca. Os personagens principais eram novos-ricos e ex-milionários que, mesmo empobrecidos, não perdiam a pose. O enredo contava a história do personagem Gilberto Athayde, um novo rico que sonhava ser aceito pela alta sociedade. Simples e rude, ele conseguira enriquecer como dono de uma rede de supermercados, mas, ao ficar viúvo, pensou em se casar com uma grã-fina, tendo duas possibilidades: Malu (Renata Sorrah), filha de Fred (Paulo Gracindo), um milionário falido que assim poderia resolver seus problemas financeiros; ou Beatriz (Tônia Carrero), ex-mulher do empresário Gastão Monteiro (Álvaro Aguiar), mais preocupada em posar para capas de revistas e colunas sociais. Havia também a história de três jovens – Cacá (Osmar Prado), Rogério (Carlos Vereza) e Julinho (Marco Nanini), caricaturas bem-humoradas dos diretores Cacá Diegues, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, que pretendiam fazer, segundo eles, o filme mais radical do cinema brasileiro. Quem estrelaria o filme dos três seria a secretária de Gilberto Athayde, a loura Shirley Sexy (Marília Pêra), moradora de uma república hippie e apaixonada pelo patrão. Além de Maysa, que participou de alguns capítulos, o diretor Daniel Filho convidou para atuar na novela o nobre Juan de Bourbon, assim como outros colunáveis que tiveram pequenas participações. MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223589,00.html>>. Acessado em 28 de agosto de 2009.

³⁴⁶ “*O Cafona* foi um grande sucesso de público e crítica. Alguns frequentadores das colunas sociais sentiram-se atingidos, pois se viram espelhados na novela. Na época, Bráulio Pedroso chegou a afirmar que tinha se baseado em acontecimentos e pessoas reais. Por causa dessa polêmica, a Rede Globo decidiu exibir, pela primeira vez, depois da apresentação dos créditos, o aviso: ‘Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas ou fatos acontecidos terá sido mera coincidência’”. Cf. Idem, *ibidem*.

Na entrevista retrospectiva que concedeu ao jornalista Aramis Millarch, em 1976, já citada anteriormente, em trecho falando sobre a personagem Simone, Maysa também desmentiria os créditos da novela, confirmando a semelhança entre ficção e realidade:

– O Cafona marcou muito bem. Foi muito engraçado, **fiz até uma personagem parecida comigo chamada Simone**, foi nessa novela que eu fiz uma música, pra mim a mais importante que eu fiz até hoje, que era o tema dela. **Tema da personagem, no caso eu**. Chama-se ‘Tema de Simone’³⁴⁷. [grifo meu]

A participação de Maysa em *O Cafona*, sua primeira experiência como atriz de novela, foi narrada na continuação da mesma breve “miniautobiografia profissional datilografada”, cujo trecho é reproduzido e transcrito a seguir:

277

[Transcrição da reprodução 277]

Nesta altura a tv Globo tinha começado uma novela que eu [rasura] achava muito engraçada, e por essa época eles estavam fazendo também o programa som livre exportação. Me chamaram para eu fazer o programa, e eu aceitei com a condição de que Daniel Filho me convidasse para o Cafona. Falei brincando pois nunca tinha tido [rasura] experiência em novela. E qual não foi a minha surpresa quando Daniel me liga dizendo que Bráulio Pedroso o autor queria ter um papo comigo. E assim, ganhei um prêmio de revelação na televisão, em 1971, só que como atriz. [rasura]

Como Simone, Maysa, desta vez no papel de atriz, ocuparia também as páginas de muitos jornais e revistas. Uma delas foi a revista *Amor*, edição nº 29, de 1971, uma publicação popular, impressa em papel-jornal e vendida em bancas, especializada em fotonovelas, programas de TV e horóscopos. Ali, especificamente nessa edição

³⁴⁷ Transcrição de trecho iniciado em 1:02:04 da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.

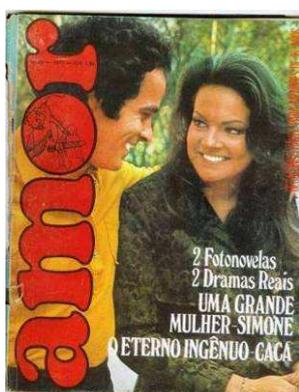
arquivada no baú, em foto ocupando toda a capa, Simone e Cacá, par amoroso de *O Cafona*, estão ao lado da chamada que diz: “2 Fotonovelas/ 2 dramas reais/ Uma grande mulher-Simone/O eterno ingênuo Cacá”. Não há, pelo que se observa, menção a serem ambos personagens de novela, o que faz da matéria uma extensão da ficção televisiva.

No texto interno intitulado “A paixão de Simone-Cacá”, iniciado também de maneira a confundir ficção e realidade, só em seu final os dois são apresentados como atores, mencionando-se seus nomes reais, Maysa e Osmar Prado, para brevemente se comentar a trajetória profissional de ambos. Nova menção aos dois como atores só ocorrerá ao final da revista, cerca de 40 páginas depois, após a fotonovela “O amor decidiu por nós”, quando, para falar de signos, cita-se o de Maysa, gêmeos, e o de Osmar Prado, leão, para, tendo os dois como exemplos, chamar a atenção dos leitores geminianos e leoninos, indiretamente reforçando estereótipos, principalmente sobre ela:

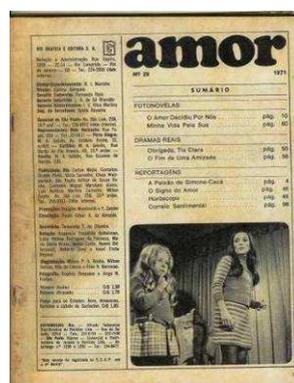
[Transcrição de trecho da reprodução 278]

“O futuro é pródigo para os nativos desses dois signos. Assim, como Maysa e Osmar Prado, podem conhecer a fortuna ainda jovens, mas devem ter cabeça fria e alguma desconfiança quando se tratar de negócios ou, do contrário, perderão tudo com a mesma facilidade com que ganharam a fortuna. [...] Tanto Leão como Gêmeos têm um vasto círculo de amizade e são muito queridos. **Conhecem a celebridade cedo, mas devem evitar os escândalos, que sobre os leoninos e os geminianos assumem proporções desastrosas.** [...] Devem ter cuidado com pessoas que falam muito, pois estão sujeitos a fofocas, fraudes e outros infortúnios”. [Grifo meu]

A seguir, nas reproduções 278 a 285, estão as páginas mencionadas da revista *Amor*: capa, páginas 3 a 7, e páginas 46 e 47, da edição 29.



278



279

para exibição aquilo que o público quer e deseja, sua dor performática, ao mesmo tempo em que se espelha nessa mesma exibição para se constituir. É o que se lê a seguir:

[Transcrição de trecho da reprodução 282]

Simone é aquela mulher de sociedade que não dá bola para o mundo, a ela pouco importa o que os outros pensem. Vive sua vida, fazendo o que lhe dá vontade, amando somente quem deseja.

[...] Simone era casada com um industrial paulista. Sua vida era superbadalada e freqüentava as altas-rodas. Cansada deste tipo de vida, resolve por fim a tudo. Se manda para o Rio, larga marido, posição e tudo mais. As amigas cariocas a convidam para que fique em suas casas, mas Simone, sempre na dela, prefere ficar em hotel, pois assim poderá fazer o que deseja. As amigas no fundo morrem de inveja, loucas pra fazer as coisas que ela faz, mas cadê coragem? [...]

O que atrapalha a vida de Simone é a garrafa de uísque, aliás não atrapalha, é sua companheira predileta. Simone num pileque se torna mais autêntica, mais corajosa, mais alegrinha.

Do primeiro parágrafo acima, é explícita a intertextualidade com trechos da letra do samba-canção “Resposta”, de autoria de Maysa, que ela interpretava como se realmente estivesse dando uma resposta, enviando uma mensagem contra as críticas e as perseguições de que era alvo:

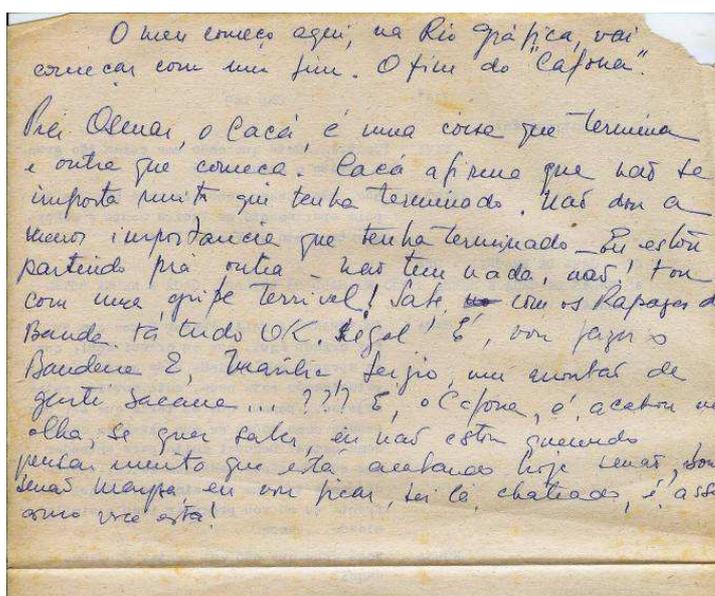
Trecho da canção “Resposta”

E só digo o que penso
Só faço o que gosto
E aquilo que creio
Se alguém não quiser entender
E falar, pois que fale
Eu não vou me importar com a maldade de quem nada sabe
E se alguém interessa saber
Sou bem feliz assim
Muito mais do que quem já falou ou vai falar de mim.

O restante das informações desse texto que apresenta Simone, todas coincidentes com momentos da vida da cantora Maysa – ter sido casada com um rico industrial paulista, ter abandonado tudo, ter decidido ser dona da própria vida e passar a beber muito – já eram então bastante divulgadas e conhecidas por todos. E aqui é pertinente destacar uma foto pessoal do arquivo de Maysa, reprodução 286, em que ela própria se mostra construindo sua autoficção, ao se deixar eternizar alcoolizada, com os olhos

aceitos. E [rasura] foi nessa casinha na Barra que eu vi pela primeira vez, levada por Ronaldo, uma moça muito tímida, e um rapaz com um violão, com quem Ronaldo insistia para que um tocasse e o outro cantasse. Depois de muito tempo, consegui ouvir a voz daquela que era nada mais nada menos que Nara Leão, e o violinista, esse senhor compositor Carlinhos Lira.

Um exemplo relacionado à personagem Simone que ajuda a entender a intertextualidade vida e obra tão comum na espetacularização da personagem Maysa é um dos textos que ela escreveu à mão no verso do roteiro mimeografado do capítulo 149, de *O Cafona*, justamente o capítulo onde estão comentários sobre a morte de sua personagem.

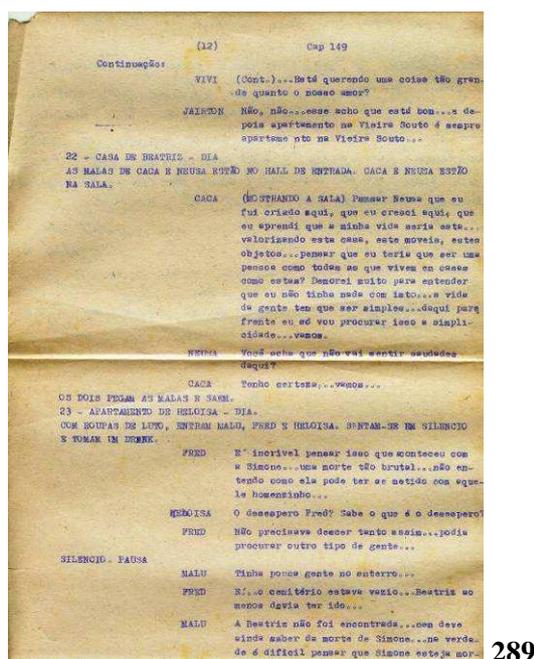


288

[Transcrição da reprodução 288]

O meu começo aqui, na Rio Gráfica vai começar com um fim. O fim do "Cafona".

Pra Osmar, o Cacá, é uma coisa que termina e outra que começa. **Cacá afirma que não se importa muito que tenha terminado.** Eu estou partindo para outra. Não tem nada, não! Tou com uma gripe terrível! Sabe com os Rapazes da Banda tá tudo Ok. Legal! É, vou fazer o Bandeira. E, Marília, Sérgio, um montão de gente bacana...??? E, o Cafona, é acabou e olha, se quer saber, eu não estou querendo pensar muito que está acabando hoje senão, bom, senão Maysa, eu vou ficar, sei lá, chateado, é assim como você está! [Grifo meu]



289

[Transcrição da reprodução 289]

**23 - APARTAMENTO DE HELOISA - DIA
COM ROUPAS DE LUTO, ENTRAM MALU, FRED E HELOISA. SENTAM-SE
EM SILENCIO.**

- FRED** É incrível pensar isso que aconteceu a Simone... uma morte tão brutal... não entendo como ela pode ter se metido com aquele homenzinho...
- HELOISA** O desespero Fred? Sabe o que é o desespero?
- FRED** Não precisava descer tanto assim... podia procurar outro tipo de gente....
- MALU** Tinha pouca gente no enterro...
- FRED** É... O cemitério estava vazio... Beatriz ao menos devia ter ido...
- MALU** A Beatriz não foi encontrada... nem deve ainda saber da morte de Simone... na verdade é difícil pensar que Simone esta mor-[ta].

Do que se observa das reproduções e transcrições acima, respectivamente, do texto de Maysa e do texto do roteiro mencionado, chama a atenção o fato de ela consultar o ator Osmar Prado sobre o fim da novela, referindo-se a ele pelo nome fictício de Cacá, deixando que sua resposta se confunda com a própria voz narrativa. Nota-se também nessa escrita um ar de melancolia pelo fim da novela, já que implicava ser o fim de Simone e o fim de Maysa-como-Simone – e, por que não, o risco do quase-fim, ou da proximidade do fim, da própria personagem, a Maysa adulta, cada vez mais em cheque pela descoberta do vazio diante do espelho, seu desnudamento, a

personagem principal enfim apartada de suas vestes. Significativo dentro desse contexto é o verso da folha que lhe serve de suporte para a expressão da sua melancolia frente à iminência do fim, onde há o registro do diálogo entre os personagens Fred, Heloisa e Malu, que justamente voltam do enterro de Simone, e onde Malu diz: “Na verdade é difícil pensar que Simone está morta...”.



Simone está morta e vai morrer³⁴⁸, diz a fotografia da reprodução 290 acima, de um instante eternizado durante as filmagens de *O Cafona*, onde salta aos olhos a encenação que inclui a taça de cristal com cerejas, a garrafa de bebida aberta, a pulseira diferenciada no braço e, principalmente, o copo cheio e o cigarro na mão, na altura do sorriso fragilizado e do olhar para lugar nenhum, sugerindo embriaguez, resignação, melancolia, distanciamento – aliás, caracterização tanto de Simone, quanto de Maysa-come-Simone, mas também, e sobretudo, do sujeito com a máscara de Maysa.

Abaixo, a seguir estão outras reproduções em que o olhar perdido, distante, como que a viver sempre a mesma melancolia por um passado perdido mas eternamente presente fazem parte explicitamente da composição da imagem da cantora.

³⁴⁸ “O *punctum* é : *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe”. Cf. BARTHES, Roland. 1984. Op. cit. p. 142.



291



292

A reprodução 291, originalmente em preto e branco, tem acentuada pelo jogo de sombras a profundidade existencial que ali é encenada pela cantora, então em pleno palco de uma de suas apresentações para a TV, no Rio. Vale lembrar que a mesma imagem foi publicada em sua fotobionvela de maio de 1960, a da revista *Sétimo Céu*, em fotograma da página 30, reprodução 293, em que se faz ali acompanhar pela fala da protagonista, dizendo: “Eu era uma mulher jovem sentindo profundo frio na alma. Tinha a impressão de ter perdido algo muito importante, que antes existia e fazia a vida digna de ser vivida...”



293

Também a reprodução 294, de outra fotografia em preto e branco de Maysa, esta usada para um cartão postal de divulgação da cantora, revela o flagrante da pose construída para o registro fotográfico, em que entram em cena a gestualidade corporal, a expressão facial e o olhar, mas também o figurino e seus adereços – sendo a fumaça do

cigarro aceso um elemento significativo dentro do contexto da personagem pensativa, profunda e melancólica. Tudo é definido de antemão, onde a ausência de naturalidade – mais uma vez – destaca a máscara, o retrato de Maysa é um artifício.

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. A naturalidade é um ideal cultural a ser continuamente criado antes de cada tomada.³⁴⁹

MAYSA-COMO-MARIA

Tão logo deixou a pele de Simone, imediatamente Maysa trocou-a pela de Maria³⁵⁰, a personagem de teatro que também morre na ficção, esfaqueada pelo pai de seu filho e amante, o soldado Franz Woyzeck, o personagem que dá título à peça do dramaturgo alemão Georg Büchner, que se inspirou em fatos reais e começou a escrevê-la, embora sem concluir, quando era estudante de medicina e filosofia, pouco antes de sua morte, aos 23 anos de idade, em 1837.

Inspirado por um assassinato real ocorrido na Alemanha, em 1821, e que levou à decapitação, em 1824, do ex-soldado Johann Christian Woyzeck, acredita-se que, pelo desnudamento da hipocrisia social denunciado pela peça, Büchner, que se dedicara a estudar os processos de exclusão social e era perseguido pela polícia por ter fundado um grupo revolucionário clandestino³⁵¹, tenha se tomado de perplexidade diante do extenso laudo pericial sobre o caso, publicado na *Revista de Medicina Legal*³⁵², que seu pai,

³⁴⁹ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editoria da UFMG, 2004. p. 36.

³⁵⁰ Na tradução de Tércio Redondo consultada aqui, a qual se baseia em versão estabelecida por Henri Poschmann em 1992, a personagem em questão chama-se Marie, embora, em nota, o tradutor afirme que “nas primeiras versões do drama, a personagem se chamava Margreth ou Louise. A escolha do nome Marie se deve, certamente, à associação com a figura bíblica de Maria Madalena”. BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. Tradução e apresentação de notas de Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2003. p. 109.

³⁵¹ Um dos panfletos que Büchner escreveu – antes mesmo do *Manifesto Comunista*, de Engels e Marx, de 1848 – começava com a palavra-de-ordem “Paz aos casebres! Guerra aos palácios!”. Cf. Idem. *Ibidem*. p.8.

³⁵² O título original da publicação era *Zeitschrift für Staatsarzneikunde* e o texto em questão foi publicado em agosto de 1824. Cf. Idem. *Ibidem*. p. 12.

médico, assinava. O texto em questão era do então conceituado perito Christian August Clarus, que declarara o ex-soldado Woyzeck responsável por seus atos, laudo fundamental para que ele fosse julgado culpado pelo assassinato da amante Johanna Christianne Woost, apesar de seus delírios paranóicos e de suas alucinações visuais e auditivas, atribuídos pela defesa à miséria a que fora submetido por toda a vida, tanto quando criança órfã, quanto como desempregado e indigente adulto.

Para pensar a radical migração da Maysa-atriz, das vestes da televisiva grã-fina Simone para as da dramática Maysa-Maria do teatro-denúncia – embora ambas tenham sido mulheres que pagaram o preço por buscar a liberdade de se relacionar com quem bem quisessem –, lembrando ainda que Maysa assume por conta própria todo o financiamento da produção, é preciso levar em consideração fatores como o histórico da peça *Woyzeck* e as características de sua estrutura.

Texto dramático implicado em fragmentações e rompimentos múltiplos, repleto de intertextualidades, o que fez a peça ser considerada precursora do teatro moderno, de um lado esses seriam os motivos que atraíram Maysa para a empreitada desafiadora; embora, por outro, tenham sido eles os mesmos motivos alegados por ela para a dificuldade do público carioca conseguir entender sua montagem, o que teria contribuído, segundo ela, para o fracasso dessa produção de 1971, no Teatro Casa Grande, conforme depoimento a ser focado mais adiante.

Para citar uma primeira fragmentação da peça *Woyzeck* original, esta a romper com os conceitos dramaturgicos clássicos, há a construção feita de cenas curtas e quase-autônomas, a qual transfere para o espectador boa parte da sua interpretação. Seu texto ainda contém uma polifonia explícita, com diferentes padrões lingüísticos representando a fala das diferentes classes sociais, além de intertextualidade com passagens bíblicas e canções populares. O personagem Woyzeck foi também o primeiro protagonista plebeu do teatro alemão.

Há em *Woyzeck* pelo menos cinco padrões lingüísticos de linguagem: a algaravia do saltimbanco, o acento ídiche do judeu-comerciante, o *Hochdeutsch* (o alemão oficial de nossos dias), o dialeto “moderado” de Darmstadt, empregado sobretudo pelos representantes da burguesia (capitão, médico e professor), e o dialeto “puro”, falado por Woyzeck, Marie, Margreth e Karl, pela avó, pelas crianças e pelos operários. Essa babel em pequena escala realça as diferenças sociais, que de resto são

denunciadas com veemência nas cenas em que Woyzeck se defronta com seus superiores.”³⁵³

A peça *Woyzeck* tampouco possui uma versão definitiva. E não porque se constitui de fragmentos que deixam livre sua montagem e compreensão, permitindo inúmeras possibilidades de leitura, mas porque foi organizada postumamente e os manuscritos deixados inacabados por Büchner. Além disso, tudo foi deixado escrito com letras minúsculas e muitas abreviações, quase ilegíveis, sendo que os manuscritos ainda continham trechos esmaecidos pelo tempo. O deciframento desses trechos só ocorreu cerca de quatro décadas depois de terem sido criados, mediante a aplicação de um composto químico no manuscrito, pelo escritor Karl Emil Franzos, que, como mágica, trouxe à tona a escrita apagada pelo tempo no antigo papel.

Franzos ainda fez alterações no texto que compilou visando modificar partes então consideradas indecentes e aproximá-lo de uma estrutura dramática mais clássica. Assim sendo, com o título errado de *Wozzeck*, por dificuldade em entender a caligrafia de Büchner, a peça teve uma primeira parte publicada em 1875, e, integralmente, só em 1878. Seu nome, com o “y” no lugar do primeiro “z” foi corrigido apenas em 1920 e, desde então, com inúmeras montagens criativas, vem sendo adaptada por todo o mundo, inclusive para o cinema e a música³⁵⁴. É considerado o drama mais encenado do repertório teatral alemão em todo o mundo.

Embora a ordem de apresentação das cenas autônomas da peça *Woyzeck* possa variar, em geral o seu enredo expõe a história do pobre soldado Franz Woyzeck que, para ganhar dinheiro extra, trabalha cortando varas usadas para o castigo disciplinar previsto no código do exército, assim como, para o mesmo fim de aumentar sua renda, submete-se a uma pesquisa médica, como cobaia humana, em que só se alimenta de ervilhas, enquanto o médico responsável anota – com prazer mórbido, sempre prometendo-lhe aumentos –, suas reações e o definhamento de seu corpo. Ele mantém um relacionamento com Maria, mulher infiel que mantém casos com outros soldados,

³⁵³ Cf. Idem. Ibidem. p.14.

³⁵⁴ Alguns exemplos são a ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, com estreia em 1924; e o filme homônimo de Werner Herzog, de 1979, com o ator Klaus Kinski no papel principal. No Brasil, em 1948, em uma montagem teatral que ficou em cartaz apenas nove dias, o diretor Ziembinski adaptou-a com o nome de *Lua de sangue*. Em 2003, com o título de “Woyzeck, o Brasileiro”, foi a vez de ser adaptada por Fernando Bonassi, Cibeli Forjaz e Matheus Nachtergaele.

mas com quem tem um filho. Todo o dinheiro que recebe é a Maria que entrega, para que cuide dela e do filho, inclusive o que não gasta com sua própria alimentação e o que ganha com a experiência a que submete seu corpo e sua saúde.

Homem simples e bom, Woyzeck é o tempo todo humilhado por seus superiores. De um lado, porque não está casado legalmente; de outro, porque é espontâneo, simples, ingênuo e traído pela mulher. Até que, fragilizado por sua saúde, humilhação e miséria, entre delírios, em um ataque de ciúmes, mata a traidora Maria a facadas. Vítima social, ele próprio, porém, com esse gesto, acaba por reproduzir a violência que o atingiu a vida toda, desta vez contra outra vítima da miséria.

O ponto alto do texto de Büchner está no desnudamento da opressão e da manipulação dos indivíduos socialmente mais fracos, por parte das classes mais abastadas – no caso da peça, representadas pelo capitão, o médico e o professor –, quem, em nome da ciência, da moral e dos bons costumes, escamoteia a real exploração que coloca pessoas como Woyzeck no estado de penúria que tanto criticam.

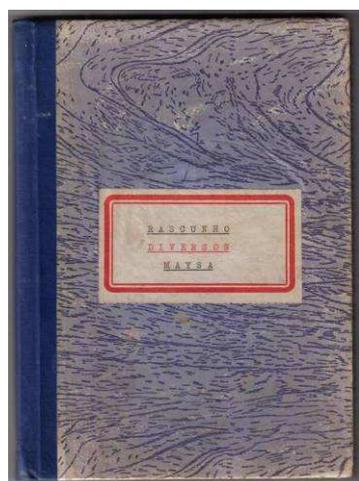
Quando o médico diz que o homem é livre ou quando o capitão enaltece a virtude do casamento na igreja, esquecem ambos que o soldado que os ouve é tudo menos livre: está subordinado à severa disciplina do exército, mal tem dinheiro para comer, quanto mais para arcar com as despesas de um casamento legalmente reconhecido. Por outro lado, a liberdade que apregoam contradiz-se na dieta de ervilhas, que reduz Woyzeck à condição de cobaia de laboratório, e a virtude é reduzida ao aspecto formal do matrimônio, deixando-se de levar em conta o amor e a dedicação do pobre soldado à mulher e ao filho.”³⁵⁵

Sobre a versão de *Woyzeck* encenada em 1971 pelo grupo organizado por Maysa, a produção ficou a cargo de seu então marido, o espanhol Miguel Azanza; a direção com Marilda Pedroso, mulher do autor Bráulio Pedroso; Joel de Carvalho foi o responsável pelos cenários e figurinos; Edu Lobo e Ruy Castro se encarregaram da música e a regência ficou com Guto Graça Melo, estreando como maestro. Foram contratados ainda 20 atores e também um coro. O cenário foi todo feito em madeira de lei, cheio de planos, passagens e alçapões. O figurino se caracterizou pelo excesso de

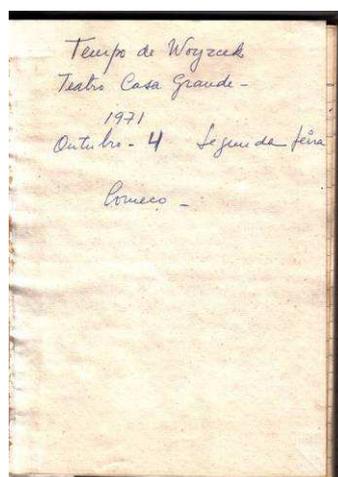
³⁵⁵ Cf. BÜCHNER, Georg. Op. cit.

roupas e adereços para serem trocados. A peça foi toda musicada e as falas dos personagens adaptadas para serem cantadas.

Em um diário manuscrito por Maysa, seu “Diário de 1971 da peça Woyzeck”, em que ela retoma o velho hábito de escrever em cadernos e reviver pela escrita as personagens em que se espelhava, estão anotadas as falas em versos de sua Maria. O caderno é de capa dura, tem 25 páginas pautadas preenchidas, onde na capa está colada uma etiqueta datilografada, com os dizeres “Rascunhos/ Diversos/ Maysa”. Logo na primeira página, lê-se a inscrição manuscrita “Tempo de Woyzeck/ Teatro Casa Grande/ 1971/ Outubro – 4 Segunda-feira/ Começo”.

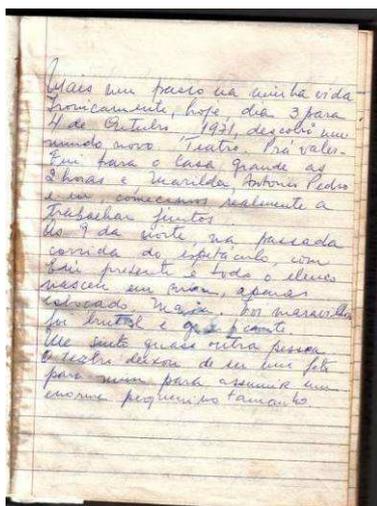


294



295

A página seguinte merece ser destacada pelo teor da escrita ali registrada, em que Maysa chama a experiência em questão de “teatro prá valer”, embora, paradoxalmente, também de “espetáculo” – desvelando aí os antigos traços de seu contínuo trânsito entre os desejos de erudição e a familiaridade com o universo popular –, dizendo “sentir-se outra pessoa” com a descoberta do teatro em sua vida, conforme se verifica a seguir.

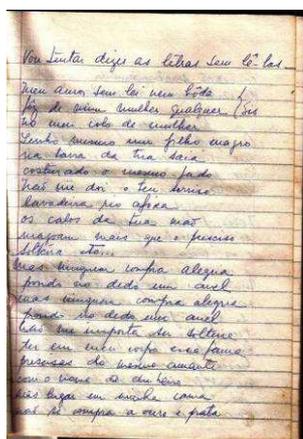


296

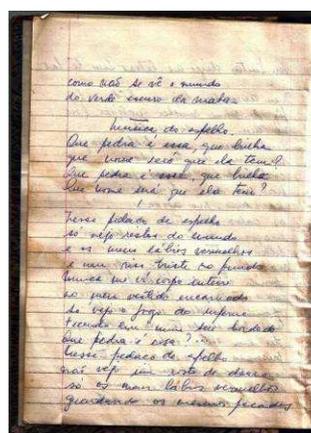
[Transcrição da reprodução 296]

Mais um passo na minha vida. Ironicamente, hoje, dia 3 para 4 de outubro, 1971, descobri realmente um mundo novo. **Teatro. Prá valer.** Fui para o Casa Grande as 2 horas e Marilda, Antonio Pedro e eu, começamos realmente a trabalhar juntos. As 9 da noite, na passada corrida do espetáculo, com Edu presente e todo o elenco, nasceu em mim, apenas esboçado Maria. Foi maravilhoso, foi brutal e gratificante. **Me sinto quase outra pessoa.** O teatro deixou de ser um fato para mim para assumir um enorme pequenino tamanho. [grifo meu]

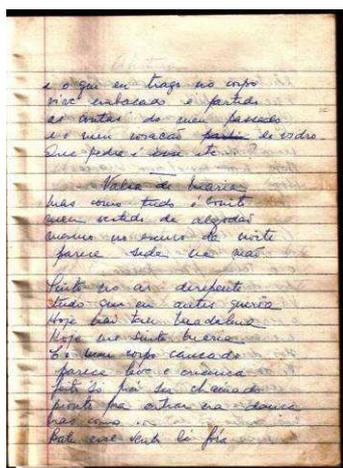
Nas páginas seguintes, após o enunciado que diz “Vou tentar dizer as letras sem lê-las”, Maysa revela seu método bastante conhecido, porque recorrente principalmente em sua escrita jovem, de vivenciar as mais diversas personagens pela cópia manuscrita. É assim, portanto, copiando várias vezes as falas de Maria, que ela incorpora a máscara da personagem, conforme se observa a seguir, nas reproduções 297 a 300, das páginas 3 a 6 do caderno, respectivamente transcritas abaixo, cujo conteúdo ela posteriormente volta a recopiar nas páginas 13 a 17.



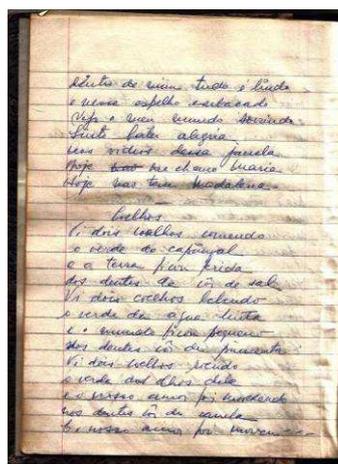
297



298



299



300

[Transcrição das reproduções 297 a 300]

Meu amor sem lei nem boda
 fez de mim mulher qualquer (bis)
 No meu colo de mulher
 Tenho mesmo um filho magro
 na barra da tua saia
 costurado o mesmo fado
 Não me dói o teu sorriso
 lavadeira rio afora
 os calos da tua mão
 magoam mais que o preciso
 solteira etc...
 Mas ninguém compra alegria
 pondo no dedo um anel
 Não me importa ser solteira
 ter em meu corpo essa fama
 precisas do mesmo amante
 com o nome de dinheiro
 mas lugar em minha cama
 não se compra a ouro e prata
 como não se vê o mundo
 do verde escuro da mata.

Música do espelho

Que pedra é essa, que brilha
 que nome será que ela tem?
 Que pedra é essa, que brilha
 que nome será que ela tem?

Nesse pedaço de espelho
 só vejo restos do mundo
 e os meus lábios vermelhos
 e um riso triste do fundo
 nunca me vi corpo inteiro
 no meu vestido encarnado

**só vejo o jogo do inferno
 tecendo em mim seu bordado
 Que pedra é essa?...
 Nesse pedaço de espelho
 não vejo um rosto de dama
 só os meus lábios vermelhos
 guardando os mesmos pecados
 e o que eu trago no corpo
 vive embaçado e partido
 as contas do meu passado
 e o meu coração ~~parti~~ de vidro.
 Que pedra é essa etc...? [grifo meu]**

—
 Valsa de Maria
 Mas como tudo é bonito
 Meu vestido de algodão
 Mesmo no escuro da noite
 parece seda na mão

Feito no ar de repente
 tudo que eu antes queria
 Hoje não tem tua alma
 Hoje me sinto Maria
 E o meu corpo cansado
 parece leve e criança
 feito só prá ser chamado
 pronto pra entrar na dança
 mas como...
 Bate esse vento lá fora
 dentro de mim tudo é lindo
 e nesse espelho embaçado
 Vejo o meu mundo sorrindo
 Sinto bater alegria
 nos vidros dessa janela
 Hoje ~~não~~ me chamo Maria
 Hoje não tem Madalena

—
 Coelhos
 Vi dois coelhos comendo
 o verde do capinzal
 e a terra ficou ferida
 dos dentes da cor de sal
 Vi dois coelhos bebendo
 o verde da água lenta
 e o mundo ficou pequeno
 nos dentes cor de pimenta
 Vi dois coelhos roendo
 o verde dos olhos dela
 e o nosso amor foi morrendo
 nos dentes cor de canela
 E o nosso amor foi morrendo...

O trecho extraído do diário de Maysa e transcrito acima, especificamente o que é intitulado “Música do espelho”, grifado em negrito, merece ser pensado também quanto à exposição pública de Maysa-como-Maria, ela novamente mirando-se diante do espelho e para os olhos dos outros, máscara sobre máscara, em que só vê “restos do mundo” e apenas “um riso triste do fundo”, dizendo ainda que “no meu vestido encarnado/só vejo o jogo do inferno/tecendo em mim seu bordado”. Cena significativa para o contexto desta leitura, considerando os versos tal qual ela cantou no palco, a mesma fala já não teria a mesma força se tivesse sido mantido o diálogo da cena original da peça *Woyzeck*, segundo a tradução da versão de 1992 consultada aqui, em que a personagem Maria (Marie no original) está admirando os brincos que ganhou do homem com quem trai Woyzeck, o Tambor-Mor, e onde se lê o seguinte:

VIII
MARIE

Está sentada, com o filho no colo, tendo um pedaço de espelho à mão.

MARIE. *(olhando-se no espelho).* Como as pedras brilham! Que pedras são essas? O que foi que ele disse? – dorme, neném! Fecha os olhos bem fechados *(a criança esconde os olhos atrás das mãos)*, fecha mais ainda, fica assim, quietinho, ou ele vem te pegar.

(Canta)

Fecha bem a casa, mocinha!
Se não chega o cigano,
Te apanha pela mão,
Pra bem longe te leva.

(Reflete-se de novo no espelho.) Com certeza é ouro! A gente só tem um cantinho no mundo e um pedaço de espelho, e ainda assim a minha boca é tão vermelha quanto a de qualquer madame. Dessas madames que têm uns espelhos grandes, que mostram de cima até embaixo. Dessas que os pobres finos vêm beijar a mão. Eu sou apenas uma pobre coitada.

(A criança se ergue).

Quieto, neném, de olhos fechados, olha o anjinho do sono! Olha como ele anda pela parede! *(Projeta reflexos de luz com o espelho.)* Fica com os olhos fechados, se não ele te olha no fundo dos olhos e te cega.

(Entra Woyzeck, atrás dela. Ela se levanta, levando as mãos às orelhas.)

WOYZECK. O que que você tem aí?

MARIE. Nada.

WOYZECK. E isso que brilha na tua mão?

MARIE. É um brinquinho; eu achei.

WOYZECK. Nunca tive tanta sorte. Logo dois de uma vez.

MARIE. Então eu sou uma qualquer?

WOYZECK. Está bem, Marie. Como dorme o bebê! Puxa ele pelo bracinho, a cadeira está apertando ele. A testa dele está cheia de

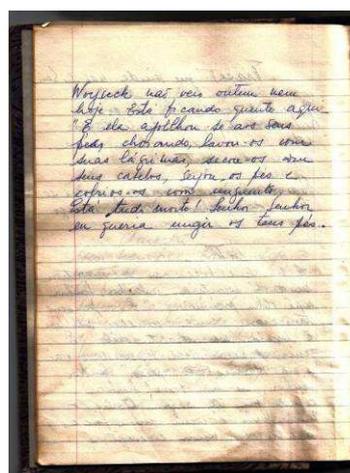
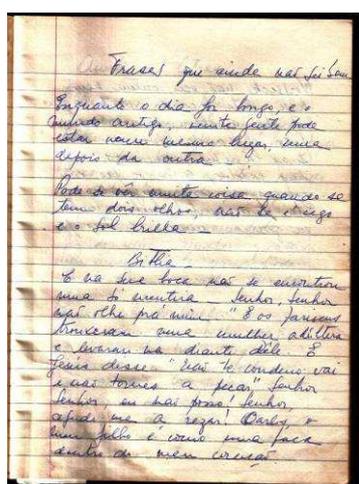
gotinhas claras; tudo é trabalho debaixo do sol; até dormindo a gente sua. A gente, pobres diabos! Toma o dinheiro de novo, Marie, o soldo e alguma coisinha do capitão.

MARIE. Deus te pague, Franz.

WOYZECK. Tenho de ir. Até de noite, Marie. Adeus.

MARIE. (*sozinha, depois de algum tempo*). Eu sou mesmo má; o que eu devia fazer era me apunhalar. Ah! Dane-se o mundo! Que vão todos pro inferno, o homem e a mulher.

Voltando ao diário da peça escrito por Maysa, nas páginas 9 e 10, seguindo o mesmo método da cópia manuscrita, ela anota o que diz ser “as frases que ainda não sei bem”, justamente as que mantêm clara intertextualidade com trechos da Bíblia. Nas passagens manuscritas reproduzidas a seguir, as quais remetem à cena XXI da versão da peça original aqui consultada, Maria, tal qual a Marie de Büchner, faz referência às seguintes passagens bíblicas³⁵⁶: “E não se achou mentira na sua boca” (Ap 14:5); e “...Os fariseus trouxeram à sua presença uma mulher surpreendida em adultério e fizeram-na ficar de pé no meio de todos – Então lhe disse Jesus: Nem eu tampouco te condeno; vai e não peques mais” (I Pe: 2:22). E do Evangelho, referindo-se a Maria Madalena, o seguinte trecho: “...E estando por detrás, aos seis pés, chorando, regava-os com suas lágrimas e os enxugava com os próprios cabelos; e beijava-lhes os pés e os ungia com o unguento” (Lc 7:38).



³⁵⁶ Apesar de controvérsias envolvendo estudiosos da Bíblia sobre as passagens citadas não fazerem menção a Maria Madalena, mas a outras Marias, o tradutor Tércio Redondo mantém a insinuação, muito presente no senso comum, e que, segundo ele, teria sido assim pensada por Büchner. A versão que ele consultou para a tradução dos versículos é a da *Bíblia anotada*. Versão Almeida, revista e atualizada. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.

[Transcrição das reproduções 301 e 302]

Frases que ainda não sei bem
Enquanto o dia for longo, e o
mundo antigo, muita gente pode
estou num mesmo lugar, uma
depois da outra

Pode se ver muita coisa quando se
tem dois olhos, não se é cego
e o sol brilha –

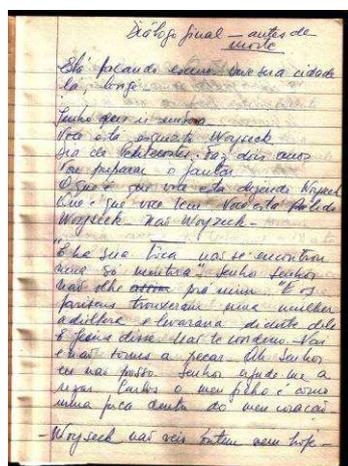
Bíblia

E na sua boca não se encontrou
uma só mentira – Senhor, Senhor
não olhe pra mim “E os fariseus
trouxeram uma mulher adúltera
e levaram-na diante dele. E
Jesus disse. “Não te condeno vai
e não tornes a pecar” Senhor
Senhor, eu não posso! Senhor
ajude-me a rezar! Carlos, o
meu filho é como uma faca
dentro do meu coração.

Woyzeck não veio ontem nem
hoje. Está ficando quente aqui
“E ele ajoelhou-se aos seus
pés chorando, lavou-os com
suas lágrimas, secou-os com
seus cabelos, beijou os pés e
cobriu-os com unguento

Está tudo morto! Senhor, Senhor
eu queria ungir os teus pés.

A última fala de Maria também é copiada por Maysa no mesmo caderno, na
página 19, seguida de nova cópia da cena bíblica já anotada e transcrita acima.



[*Transcrição das reproduções 303*]

Diálogo final – antes da morte

Está ficando escuro. Deve ser a cidade lá longe.

Tenho que ir embora

Você está esquisito Woyzeck

Dia de Pentecostes. Faz dois anos

Vou preparar o jantar

O que é que você está dizendo Woyzeck

Que é que você tem. Você está pálido

Woyzeck – Não Woyzeck

Na versão da tradução de *Woyzeck* consultada aqui, as falas de Maria em relação a essa passagem não são tão diferentes e, intercaladas como se lê a seguir com as do soldado Woyzeck, dão uma dimensão de toda a cena – aliás, sempre um fragmento.

XXIV

MARIE E WOYZECK

MARIE. A cidade fica pra lá, está escurecendo.

WOYZECK. Você fica. Vem, senta aqui.

MARIE. Mas eu tenho de ir.

WOYZECK. Se você andar muito, vai acabar machucando o pé.

MARIE. Como você está estranho!

WOYZECK. Você se lembra quanto tempo faz, Marie?

MARIE. No dia de Pentecostes, vai fazer dois anos.

WOYZECK. E você sabe quanto tempo ainda vai durar?

MARIE. Tenho de ir, já está serenando.

WOYZECK. Você sente frio, Marie, e assim mesmo você continua quente. Como o teu lábio é quente! Você tem o bafo quente da puta e ainda assim eu daria o céu pra te beijar de novo. Quando alguém já está frio, não esfria mais. Você não vai se resfriar com o sereno da madrugada.

MARIE. O quê?

WOYZECK. Nada.

(*Silêncio*)

MARIE. Como a lua desponta vermelha.

WOYZECK. Como um ferro ensanguentado.

MARIE. O que você quer? Você está tão pálido, Franz. (*Ele apanha a faca*). Franz, pára! Pelo amor de Deus – So...socorro!

WOYZECK. Toma isto, e isto! Não consegue morrer? Assim, assim! Ah, ainda se mexe. Ainda está se mexendo? Mais?

(*Esfaqueia-a de novo*).

Está morta? Morta! Morta!

(*Pessoas se aproximam. Ele deixa cair a faca e foge.*)

A cena de Maria sendo esfaqueada ganha outra dimensão diante das imagens propriamente ditas da peça *Woyzeck* encenada no Teatro Casa Grande, em 1971, conforme as reproduções 304 a 309, das fotos a seguir, todas preservadas no arquivo de Maysa. Produzidas em preto e branco, com os personagens se deixando apenas entrever pelo jogo de luzes e sombras, ao mesmo tempo revelando-se e se ocultando, aí é Maysa-como-Maria quem se destaca, indiretamente remetendo também a Maria Madalena. Cena onde assim ela se destaca pela dramatização exagerada. Por ser a vítima das vítimas. Pelo seu grito de dor, ao contrário da gestualidade contida de outros tempos, desta vez ser ostensivamente performático.

O corpo de Maysa, em sua primeira incursão pelo teatro, retorcendo-se para o deleite, o rechaço e a curiosidade pública, caído de olhos abertos, olhando para o vazio, com os braços abertos, como se crucificada em público, torna-se ele próprio o palco da sua dor tantas vezes encenada de outras maneiras. E assim registradas enquanto fotos, imagens em suspensão que simultaneamente refletem a eternidade e a morte, deixam fixadas, mais uma vez, a ausência. Máscara sobre máscara. Esgotamento.



304



305



306



307



308



309

A organização da sequência acima aqui não é gratuita, e procura chamar a atenção para esse tempo congelado em imagens paralisantes, separadas por elipses, tal qual a fotonovelas e as histórias em quadrinhos. Romper com a continuidade narrativa – algo que, aliás, na modernidade tem a ver com a onipresença do choque e a impossibilidade de traduzir o trauma –, implica exigir do espectador a capacidade de se ler por fragmentos, mediante ingerências, algo que faz parte da estrutura da peça de Georg Büchner. Daí a pergunta: por que financiar, produzir e encenar *Woyzeck*? Por que se lançar no teatro justamente incorporando Maria?

Observando a iconografia de sua dor performática, comparando, de um lado, as suas apresentações como cantora e compositora Maysa; e, de outro, a sua encenação de Maysa-come-Maria, é bem possível que houvesse nessa sua busca pelo “teatro prá valer” uma tentativa de aprimoramento da própria expressão dramática. Talvez fosse o sempre presente desejo de erudição querendo se manifestar, embora sempre conciliado com sua familiaridade com a indústria cultural; talvez Maria, que tinha ares de Maria Madalena, fosse o papel com o qual pudesse expurgar a perseguição de que Maysa pós-Matarazzo fora alvo, desnudando na cara de todos a estupidez desses atos. Talvez mais uma resposta. O que se pode ter certeza, porém, é que a comparação entre as imagens das apresentações e as da peça faz vislumbrar o contrário do que poderia ter se buscado.

Para efeito de comparação, reproduzo primeiro algumas das fotos profissionais autoarquivadas pela própria Maysa, em que é visível em sua personagem e performance a gestualidade viva de cantores de outros tempos, como a da francesa Edith Piaf, por exemplo.



310



311



312



313



314

A seguir, estão outras fotos de Maysa-como-Maria em *Woyzeck*, em que se nota a mesma expressividade dramática, embora ainda a caminho do clímax, de maneira a se acentuar, portanto, até a cena da punhalada já mencionada.



315



316



317



318

A impressão é a de que, com o excesso assumido no palco do Teatro Casa Grande em relação à exposição da sempre mesma dor performática, desta vez estendida à gestualidade do corpo, antes sempre mais contida, o sujeito Maysa possa ter chegado assim a um ponto de esgotamento da própria teatralização, cujo ápice está mesmo na sequência do esfaqueamento e da morte nos palco. Por isso o vazio diante da cada vez mais iminente descoberta de sua própria ausência. Daí seu silêncio, talvez à la Baterbly, o personagem-escrivão de Herman Melville³⁵⁷ que preferia “não fazer” ou “não dizer”, negando-se ao papel de herói; considerando que, depois de *Woyzeck*, com poucas exceções, a cantora inicia uma caminhada sem mais palavras e para sua retirada do cenário musical.

Da escrita de Maysa desse período não há mais comentários sobre a experiência de *Woyzeck*, a não ser o que ela deixou registrado em seu diário da peça e uma única frase de sua “miniautobiografia profissional datilografada”, a ser conhecida mais adiante. Um de seus comentários mais críticos, em visão retrospectiva, porém, foi dado por ela em sua última entrevista à Rádio Ouro Verde, em 1976, onde menciona sobretudo o prejuízo financeiro que *Woyzeck* lhe causou. Nessa entrevista, cujo trecho é transcrito a seguir, Maysa, falando desde “sua morte simbólica” justifica a escolha da peça pela universalidade do tema, adaptável a qualquer país e cultura, e atribui o seu total fracasso aos equívocos da direção, a seu afastamento por ter estado mais envolvida com *O*

³⁵⁷ MELVILLE, Heman. *Bartleby, o escrivão* - uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

Cafona, assim como ao despreparo do público para entender uma montagem que rompe com a narrativa tradicional.

Aramis Millarch: *O Woyzeck foi produção tua?*

– *Produção e destruição [risos]*

Aramis Millarch: *O que levou você a escolher um texto tão difícil como esse?*

– *Mas você já conhece a peça? É a tal história, não sei se vou poder dizer aqui, mas aquilo é tão universal, não é um texto difícil. Aquilo pode ser o morro carioca, aquela pressão, aquela, entende, a história que pode se passar em qualquer lugar do mundo, em qualquer época do ano. Em qualquer lugar do mundo ninguém, conseguiram... Talvez a Marilda Pedroso, infelizmente, que foi quem se encarregou da direção, quando eu não tinha entregue a ela, eu tinha entregue a Ruy Guerra, mas a Marilda de alguma maneira conseguiu afastar o Ruy e eu estava naquela época muito ocupada fazendo *O Cafona*, tava no final do *Cafona*, não pude seguir de perto os primeiros ensaios, talvez ela tenha de uma certa forma tirado o cunho que o Ruy queria dar à peça, sabe, que era uma coisa internacional, uma coisa mundial, uma coisa que não se limitava a ser uma peça de Büchner que escreveu numa época de princípio de século, nem coisa nenhuma, era um troço realmente que se adaptava a qualquer nacionalidade, qualquer geografia. [...]*

Aramis Millarch: *Foi em que teatro?*

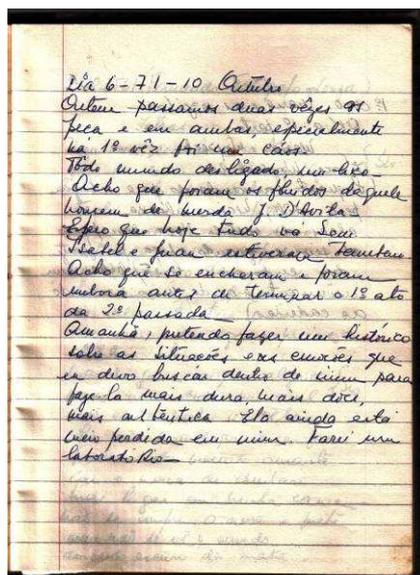
– *Teatro Casa Grande. Não chegou a ficar um mês. É... ficou um mês em cartaz, mas tinha mais gente no palco, nós éramos mais no palco do que propriamente na platéia, porque as pessoas não entendiam.*

Aramis Millarch: *Deu prejuízo?*

– *Eu perdi tudo que eu tinha. Tudo, tudo, tudo, tudo. Pra ser mais exata, naquela época, em 70, 71 quase, eu perdi o apartamento que eu tinha comprado, perdi todo o dinheiro que eu tinha em banco, perdi tudo e comecei tudo outra vez. O que é ótimo, valeu a pena.³⁵⁸*

De certa maneira, o fracasso que se tornaria a peça em questão já havia sido vislumbrado pela própria Maysa, que, em seu diário, às vésperas da estreia, escreveu o que se lê na reprodução e respectiva transcrição da página 21 a seguir.

³⁵⁸ Transcrição de trecho iniciado em 1:31:45, da entrevista concedida à Rádio Ouro Verde, em 10 de dezembro de 1976. Está reproduzida por completo no Dvd em anexo.



319

[Transcrição da reprodução 319]

Dia 6-7-10 Outubro

Ontem passamos duas vezes a peça e em ambas, especialmente na 1ª vez foi um caos.

Todo mundo desligado, um lixo.

Acho que foram os fluidos daquele homem de merda J. D'Avila

Espero que hoje tudo vá bem.

Isabel e Juau estiveram também

Acho que se encheram e foram embora antes de terminar o 1º ato da 2ª passada.

Amanha, pretendo fazer um histórico sobre as situações e as emoções que eu devo buscar dentro de mim para fazê-la mais dura, mais doce mais autentica. Ela ainda está meio perdida em mim. Farei um laboratório.

As anotações prometidas por essa auto-avaliação pré-estreia, se realizadas, não foram registradas no diário. A outra menção contida no baú relacionada à experiência com *Woyzeck*, conforme observado antes, limita-se a uma única frase de sua “miniautobiografia profissional datilografada”, de 1972, reproduzida e grifada a seguir. Aí, obedecendo a uma sequência cronológica de sua trajetória, ela se refere apenas *en passant* à frustrante incursão teatral, mais interessada em passar a falar como conhecera o companheiro de então, o ator Carlos Alberto, nos corredores da TV Tupy, de São

Paulo, onde ensaiava encarnar outra personagem de novela – Marika, de *Bel Ami*, escrita por Ody Fraga, novamente no papel de uma mulher rica, mas que logo abandonaria para se dedicar à construção de sua casa de praia em Maricá, no Rio de Janeiro, para onde se retirou com o novo companheiro, afastando-se por um bom tempo do cenário musical.

Musicalmente resolvi dar uma parada. Parti para teatro onde fui bem mal sucedida por varios fatores que não interessam, e quando terminei a etapa do teatro que foi um pesadelo mais valeu também, fui convidada pela T.V tupy de São Paulo para fazer uma novela lá. O nome da minha personagem era Marika. Andando pelos corredores, me encontro uma figura até então desconhecida para mim pessoalmente, coisa muito difícil nesse pequeno mundo cada vez menor que é o da televisão. Essa pessoa é Carlos Alberto, meu companheiro desde então mui muito querido.

320

[Transcrição da reprodução 320]

Musicalmente resolvi dar uma parada. **Parti para teatro onde fui bem mal sucedida por vários fatores que não interessam, e quando terminei a etapa do teatro que foi um pesadelo** mais valeu também, fui convidada pela T.V. tupy de São Paulo para fazer uma novela lá. O nome da minha personagem era Marika. Andando pelos corredores, me encontro uma figura até então desconhecida para mim pessoalmente, coisa muito difícil nesse pequeno mundo cada vez menor que é o da televisão. Essa pessoa é Carlos Alberto, meu companheiro desde então mui muito querido. [grifo meu]

De volta ao seu desabafo à página 21 do diário da peça *Woyzeck*, em que dizia sentir a personagem perdida dentro de si, essa observação poderia muito bem ter a ver com a falta de experiência teatral propriamente dita de Maysa, mas também sinalizaria a saturação cada vez mais crescente de seu hábito de portar máscaras para a performance contínua de uma vida sempre espetacularizada.

AUSÊNCIA SEMPRE PRESENTE

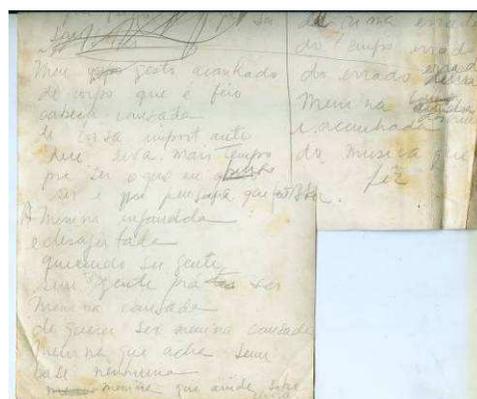
A crise do sujeito Maysa relacionada à própria autorrepresentação não é aí, porém, uma completa novidade. Antes de se dar conta do próprio vazio diante dos espelhos em que o tempo todo se fez representar para si e para os outros, antes de recorrer à arte de sua poesia-testemunho para falar da dor por sua ausência, seu trauma – bem diferente da dor performática, como já observado –, os indícios desse vazio já estavam desde sempre presentes.

Tal qual a outra face da moeda, que não se constitui só da efígie, mas de ambos os lados, de maneira ambivalente, a presença dessa sua ausência esteve, porém, em construção o tempo todo tanto quanto a presença de suas personagens.

Um bom exemplo dessa ambivalência é visível nas folhas de contatos das fotografias em que Maysa, de um lado, diante do espelho propriamente dito, encena-se para si, para o outro, para o fotógrafo e para o futuro³⁵⁹ – inclusive expondo, em outras fotos, a contradição (provocação) de posar com roupas e gestos sofisticados, em um cenário de escadarias luxuosas, embora com um popular violão nas mãos – enquanto, no verso, sua escrita em versos fala do descompasso de sentir inveja da “menina primeira”, de se angustiar com o tempo que leva para “ser o que eu penso ser e que pensaria que eu sou”, envergonhada pela rima errada e descrente da canção que fez, conforme se observa nas reproduções e transcrições a seguir.



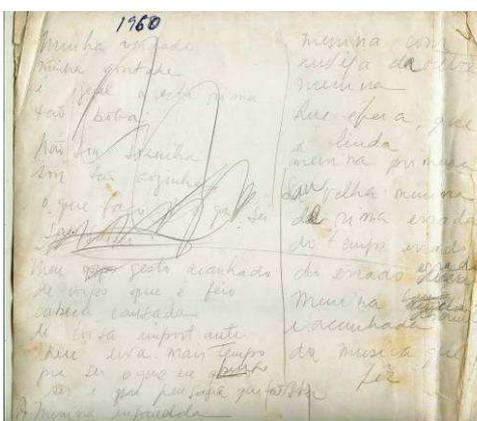
321



322



323



324

³⁵⁹ “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte.” Cf. BARTHES, Roland. 1984. Op. cit. p. 27.

[Transcrição das reproduções 322 e 324]

~~Minha verdade~~
~~minha vontade~~
 é igual a esta rima
~~tão boba~~
~~Não sou sozinha~~
 sou tão sozinha
~~o que faço que sei~~
 seu saber
 Meu ~~corpo~~ gesto acanhado
 de corpo que é feio
 cabeça cansada
 de coisa importante
 que leva mais tempo
 pra ser o que eu ~~quero~~ penso
 ser e que pensaria que eu sou
 A Menina enganada
 e desajeitada
 querendo ser gente
 sem ter gente prá ~~ter~~ ser
~~menin~~ menina cansada
 de querer ser menina cansada
 menina que acha sem
 base nenhuma sem
 base nenhuma
 menina que ainda sabe
 chorar

[ao lado]
 menina com
 inveja da outra
 menina
 Que é feia, que
 é linda
 menina primeira
 Sou velha menina
 de rima errada
 do tempo errado
 do errado [rasura] errado
 Menina [rasura] descrente
 e acanhada
 da música que fez

Perguntar-se por si e pelos outros, de onde se subentende a perda de si e dos outros, é outra expressão recorrente na escrita de Maysa, como nos versos manuscritos abaixo, em folhas arrancadas de um caderno pautado, em cuja reprodução se observa se tratar de um texto escrito em Nova York, em maio de 1961.

Nova York. Maio 61

E minha gente
cadê?
Si eu mandar
essa saudade pra lá,
muita dessa gente
vai falar!

Eu digo
que não ligo (a que?)
E me pergunto
(claro, tem muito whisky
na cabeça)
E quem não mente (tem ele)

Cadê minha gente?
Ri, Sergio ri, Sergio ri.
no fluido sentem o mesmo.
Estando aí, com sua gente (de)
eu também vou rir amanhã
na ressaca engruvinhada
de uma N.Y. fria
e de mim só e sem você.

325

e de mim só e sem você.

(Si eu tomasse whisky com gelo
até o corpo que é brasileiro
iria se rir) como bom cronista
e presente que está sendo.

E contudo, minha gente
cadê?
Cadê a rua triste
desorganizada
como eu?
Cadê a garrafa na mesa
Cadê a flor da Dolores
no 1º ano que ela morreu...
Cadê eu, cadê eu...

Maysa

326

[Transcrição das reproduções 325 e 326]

Nova York. Maio 61

E minha gente

Cadê?

Si eu mandar

essa saudade pra lá,

muita dessa gente

vai falar!

Eu digo

que não ligo (a que?)

E me pergunto

(claro, tem muito whisky

na cabeça)

E quem não mente (tem ele)

Cadê minha gente?

Ri, Sergio ri [ilegível] Mario.

no fluido sentem o mesmo.

Estando aí, com sua gente [ilegível]

eu também vou rir amanhã

na ressaca engruvinhada

de uma N.Y. fria

e de mim só e sem você.

(Si eu tomasse whisky com gelo

até o corpo que é brasileiro

iria se rir) como bom cronista

e presente que está sendo.

E contudo, minha gente

cadê?

Cadê a rua triste

desorganizada

como eu?

Cadê a garrafa na mesa

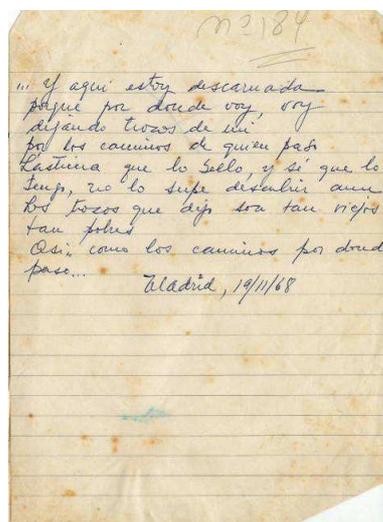
Cadê a flor da Dolores

no 1º ano que ela morreu...

Cadê eu, cadê eu...

Maysa

Em 1968, escrevendo em espanhol, conforme se observa na reprodução abaixo e respectiva transcrição, é evidente novamente a subtração de si em nome da performance pública:



[Transcrição da reprodução 327]

... Y aqui estou descarnada
 porque por donde voy, voy
 dejando trozos de mi
 por los caminos de quien paso
 Lástima que lo bello, y sé que lo
 tengo, no lo supe descubrir aun.
 Los trozos que dejo son tan viejos
 tan pobres
 Así como los caminos por donde
 paso...

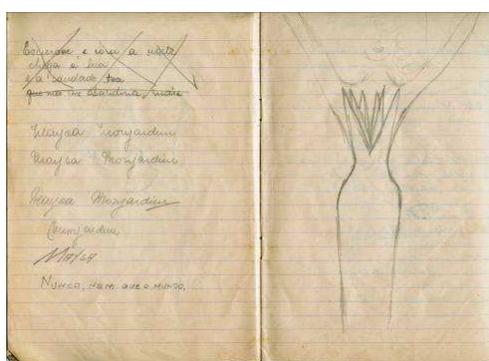
Madrid, 19/11/68

Outro exemplo da ausência de si em construção contínua são as imagens advindas dos desenhos que a arquivista fez e preservou, de onde se pode supor o jogo de sobreposições e combinações: são desenhos de rostos sem faces, de um lado; mas também de rostos sem corpo, de outro, embora também suas palavras estivessem ali a dar fisionomias aos textos. Lembrando para isso que

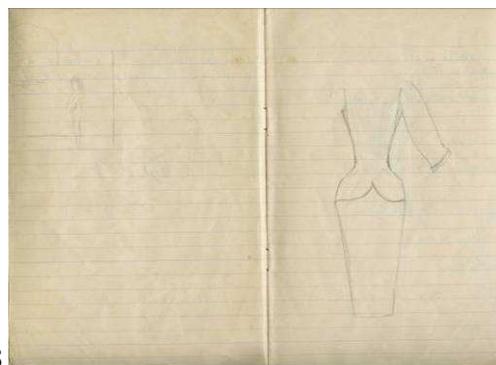
L'acte de lire, un des plus an-iconiques en vertu de notre tradition alphabétique, est en réalité toujours sous-tendu par un mouvement qu'il faudrait rigoureusement définir comme iconographique. La lecture, en effet, a cette caractéristique de déchaîner une pluralité d'images dont la plupart son involontaires, mais pas seulement. Souvent, les yeux se

détachent du texte et “imaginent”, ils se font des images des mots, ils transcrivent le texte en images. Par les biais de ces images, de ces icônes issues de l’écriture, le texte prend corps et assure une physionomie singulière. [...] Lire un texte veut dire donner aux mots leur physionomie.³⁶⁰

Nas reproduções abaixo, estão três dessas imagens femininas sem rosto a que me refiro e que se encontram em um mesmo caderno da jovem Maysa.



328

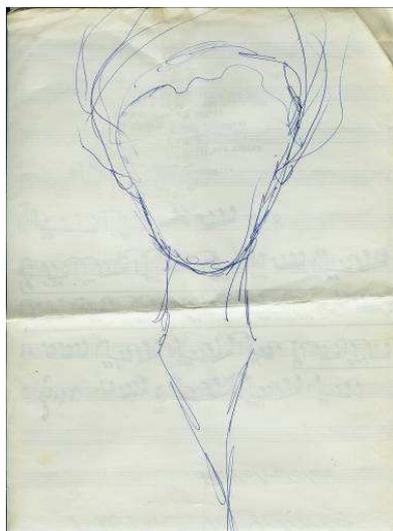


329

Ao lado da reprodução 328, à esquerda, é possível ver a assinatura “Maysa Monjardim” que se repete por mais de uma vez na página à esquerda, como que a reforçar a essa sua identidade, seu nome próprio, embora em contraste com o rosto semiausente, cujo corpo veste um traje de gala, mantendo os braços abertos para cima, em pose apoteótica. “Que rosto vou usar esta noite?”, poderia ser a indagação que suscita. Já na reprodução 329, à direita, há uma fisionomia quase imperceptível, também sem face, de perfil, enquanto na página ao lado, do tronco feminino vestido com um *tailleur*, é possível pressupor a roupa à espera do corpo a vestir. E também a pergunta: “Que personagem vou vestir esta noite?”.

³⁶⁰ FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. *Iconographie de l’auteur*. Paris: Galilée, 2005. pp. 27-29. Em tradução livre: “o ato de ler, um dos mais ana-icônicos dada a nossa tradição alfabética, na verdade contém subentendido um movimento que devemos definir como iconográfico. A leitura tem essa característica de desencadear uma pluralidade de imagens, a maior parte delas involuntárias, mas não todas. Recorrentemente, os olhos se despregam do texto e ‘imaginam’, eles se fazem de imagens de palavras, eles transcrevem os textos em imagens. Pelo viés dessas imagens, pelos ícones que advêm da escritura, o texto toma corpo e assume uma fisionomia singular.[...] Ler um texto significa dar às palavras a sua fisionomia”.

Outra fisionomia sem rosto em destaque no arquivo de Maysa está esboçada à mão no verso de uma partitura impressa e avulsa, intitulada “Flor saudade”, esta de autoria de Watel-Joluz, reprodução 330. O desenho traz uma figura esguia, delineada em caneta, vazia em sua face ausente, subtraída de olhos, nariz e boca, em um corpo que apenas se faz imaginar para além do papel, podendo ter ele próprio desaparecido, pedaço a pedaço, até tornar-se descarnado e cair em um silêncio infinito, já que nele sequer existem palavras registradas, como se observa abaixo.



330

Diante do rosto vazio, ou, em outras palavras, diante da subtração dos próprios traços acentuada pela ausência de si, algo passível, por outro lado, de aceitar todas as máscaras, colagens e sobreposições, também todos os reflexos, como um espelho, não há como não pensar novamente na imagem criada pelos versos dedicados por Maysa à sua Simone, na novela de TV *O Cafona*, mais especificamente da canção que leva seu nome, novamente reproduzida a seguir, e que diz o seguinte:

Tema de Simone

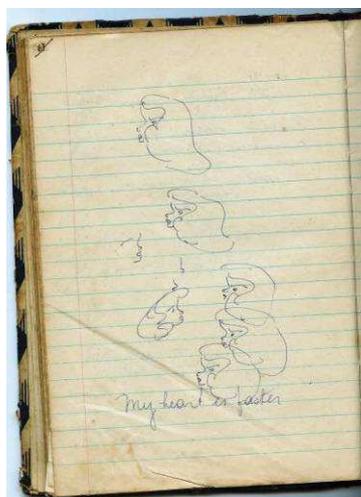
Não sei que rosto
 Eu vou usar de noite
 Em qual desgosto
 Eu vou curtir meu papo

Pra que amor eu vou
 Eu vou sair sem hora
 Pra que amor eu vou
 Eu vou sair sem hora

Se vou falar
 Do meu cabelo longo
 É bom saber se é moda
 Morrer tão de repente
 Ou se é melhor parar
 Pra fazer hora
 De olhar nas coisas
 Ou dizer porque
 O medo é geral
 O medo é geral

Talvez melhor será
 Fazer-me um quando
 Pra olhar no espelho
 Dos desesperados
 Que somos todos juntos
 Que estamos todos juntos
 Na busca enorme
 De sermos separados

Se de um lado estão as ausências de faces, de lado oposto estão os rostos sem corpo que se espalham multiplicados nos cadernos de Maysa. Daqueles preenchidos pela jovem arquivista foram extraídas as reproduções 331 e 332 que se veem a seguir, de rostos de traços simples, representando jovens mulheres fictícias, às vezes várias delas ocupando uma única página – como passantes na multidão – máscaras sempre à disposição para serem incorporadas.

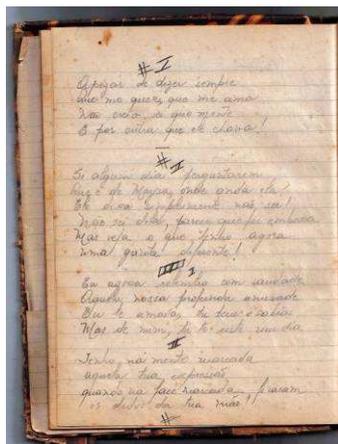


331



332

Dentro do mesmo movimento, o de recorrer à imagem fictícia como máscara, mas também o de usar a escrita como espelho, desta vez a arquivista usa a narrativa fictícia para se inscrever nela, vivendo-se como personagem, como acontece nos versos e no miniconto reproduzidos a seguir, ambos com traços da escrita da jovem Maysa. Primeiro transcrevo os versos batizados de “Poesias”, do “Caderno de 1953”, e que ao final são assinados com o nome de “Maysa Monjardim”. Neles, a Maysa menciona-se a si mesma em meio aos versos:



333

[Transcrição da reprodução 333]

I

Apesar de dizer sempre
Que me quer, que me ama
Não creio, sei que mente
E por outra que ele chama!

II

Si algum dia perguntarem
Que é de Maysa, onde anda ela?
Ele dirá simplesmente não sei!
Não sei dela, parece que foi embora
Mas veja o que tenho agora
uma garota diferente!

I

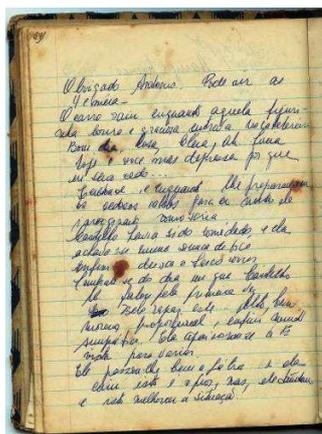
Eu agora relembro com saudade
Aquela nossa profunda amizade
Eu te amava, tu nem o sabias
Mas de mim, tu te riste um dia

II

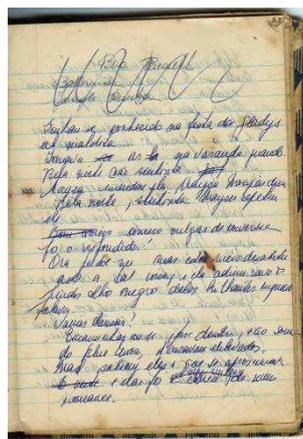
Tenho na mente marcada
Aquela tua expressão
quando na face marcada ficaram
os dedos da tua mão! [Grifo meu]

#

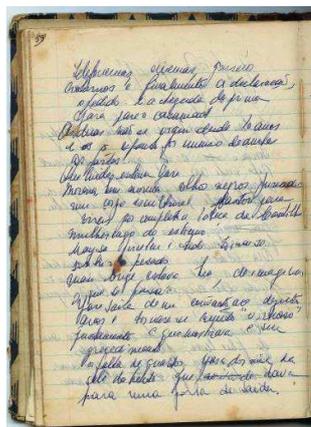
Outro exemplo de ficcionalização de si praticada pela jovem Maysa é a narrativa manuscrita à caneta e à lápis, um miniconto, contida em seu “Caderno de Maysa Figueira Monjardim 1ª série B”, no qual se lê a seguinte história, concebida nos moldes da literatura popular de banca da época. A seguir a transcrição das páginas 116 a 119:



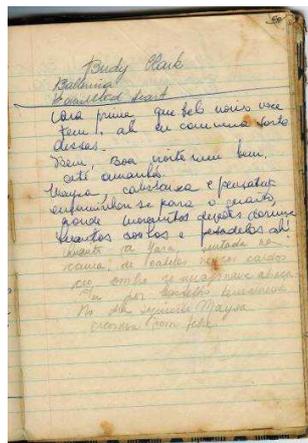
334



335



336



337

[Transcrições das reproduções 334 a 337]

Obrigado Antonio. Pode vir as 4 e meia –

O carro saiu enquanto aquela figurinha loura e graciosa entrava no cabeleireiro.

Bom dia Rosa, Cléia, ah Lucia hoje é você mas depressa por que eu saio cedo...

Sentou-se enquanto lhe preparavam os sedosos cabelos para a noite ela imaginou como seria.

Castilho havia sido convidado e ela achava-se numa semana de fico.

Enfim deixou o barco correr.

Lembra-se do dia em que Castilho lhe falou pela primeira vez.

Belo rapaz este. Alto, bem moreno, proporcional, enfim muito simpático. Ela apaixonou-se à 1ª vista para variar.

Ele passou-lhe bem a lábia e ela caiu isto é o pior, mas, ele também, e isto melhorou a situação.

[rasuras]

Tinham-se conhecido na festa da Gladys, ah maldita.

Tomava ar [rasura] na varanda quando.

Bela noite não senhorita. [rasura]

Maysa emendou ela. Maysa Monjardim.

Bela noite, senhorita Maysa repetiu ele.

~~Bom começo~~ começo vulgar de conversa foi o respondido.

Ora perdoe-me mas estou meio desabitado a tal coisa, e ela admirava os lindos olhos negros deles brilhantes enquanto falava.

Vamos dançar?

Encaminharam-se para dentro, e ao som do Blue Moon, dançavam [ilegível].

Mas sabiam eles o que se aproximava.

~~E nesse~~ e daí foi [rasura ilegível] como de um romance.

Telefonemas, cinemas, passeios modernos e finalmente a declaração, o pedido e a chegada da prima Yara para o casamento.

As duas não se viam desde 10 anos e o espanto foi mesmo de ambas as partes.

Que linda estava Yara.

Morena bem morena olhos negros [ilegível] um corpo escultural.

Bastou para virar por completo a cabeça de Castilho mulherengo ao extremo!

Maysa percebeu e tudo tornou-se sonho pesado.

Mais longe estava ela, de imaginar o que se passava.

Yara saíra de um convento aos dezoito anos e tornara-se muito “virtuosa” justamente o que mostrava o seu procedimento.

Por falta de quartos, Yara dormia na sala da frente que ~~servia de~~ dava para uma porta de saída

Cara prima que belo noivo você tem, ah eu com uma sorte dessas.

Bem, boa noite meu bem, até amanhã.

Maysa, cabisbaixa e pensativa encaminhou-se para o quarto, aonde momentos depois dormia.

Quantos sonhos e pesadelos ah!

Quanto a Yara sentada na cama, de cabelos negros caídos ao ombro se imaginava abraçada por Castilho [ilegível]

No dia seguinte Maysa acordou com febre. [grifo meu]

Com as palavras, é certo que Maysa dá fisionomia a seus textos, assim como adquire novas fisionomias ao escrevê-los e vivenciá-los, às vezes ao pé da letra, como quando se inclui nas narrativas em que conta. Ou quando posa como pintora, pintando sobretudo retratos, desconstruídos mas retratos, o que remete ao fato de que assim também estivesse pintando autorretratos, já que “todo pintor se pinta a si mesmo”³⁶¹.

³⁶¹ Frase atribuída a Cosme de Médicis, segundo Jean-Marie Pontévia, em *Écrit sur l'art*. Apud NANCY, Jean-Luc. 2006. Op. cit. p. 34.

MAYSA-COMO-PINTORA

338

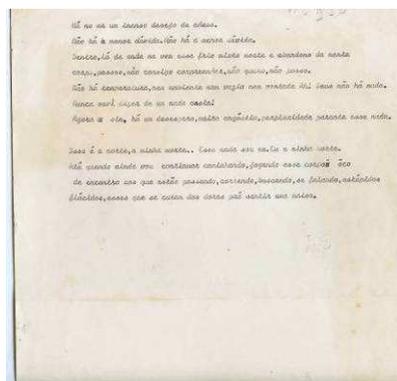


339

Nos desenhos acima, veem-se rostos assimétricos à esquerda, sem corpos, feitos de rabiscos múltiplos, os quais não expõem a certeza do traço e tampouco a firmeza das miradas exatas. À direita, embora os olhos sejam bem delineados, o olhar se deixa ver perdido, deslocado em uma disposição improvável. Mais à direita, é a vez do indivíduo indefinido, feito de rabiscos, manter-se sem ir nem vir em plena passagem. Todos esses desenhos, embora revivam um conhecido modo de expressão da arquivista, pouco lembram, porém, as representações miméticas de outros tempos, como os desenhos dos cadernos de adolescência, em que eram claros os contornos das personagens femininas da indústria cultural incorporadas pela jovem Maysa.

Considerando a existência de que ainda mais rostos ficaram preservados em seu arquivo, é de se observar que existam afinidades entre as imagens que ela cria por palavras e por traços. O que se percebe nos esboços fortuitos acima, preservados em folhas avulsas e já a anunciar os retratos pintados por Maysa adulta em telas, não é tanto o movimento de se representar e se incorporar tal qual a representação em questão, sempre como personagem de si para si e para os outros, mas o que importa aqui é a natureza das imagens representadas. Porque o que perdura dos desenhos acima – assim como nos quadros a serem conhecidos a seguir – é a fisionomia da desconstrução, da fragmentação e da desfiguração. Imagem, aliás, que estará presente em outros momentos da Maysa adulta e que não se limitam apenas aos quadros mencionados e com os quais ela se inaugurou como Maysa-como-pintora

Essas imagens em questão também são criadas pelas palavras que ela escreve, como aquelas que registram a angústia de sentir seu corpo oco, o desacerto diante do nada, como se observa, por exemplo, no texto transcrito abaixo, preservado em folha avulsa e datilografado, sem rasuras, onde se lê o seguinte:



340

[Transcrição da reprodução 340]

Há no ar um imenso desejo de adeus.

Não há a menor dúvida. Não há a menor dúvida.

Dentro, lá de onde me vem esse frio mixto morte e abandono da mente
corpo, passos, não consigo compreender, não quero, não posso.

Não há temperatura, nem ambiente, nem vazio nem vontade Ah! Deus

[não há nada.

Nunca ouvi dizer um nada assim!

Agora sim, há um desespero, muita angústia, perplexidade perante esse

[corpo oco

de encontro aos que estão passando, correndo, buscando, se falando,

[estúpidos

flácidos, esses que se curam das dores prá sentir uma maior.

No mesmo tom, ainda recorrendo às palavras para criar imagens semelhantes, em uma confissão típica da linguagem dos diários³⁶², datada de 26 de setembro de 1976, Maysa expõe com sua escrita o mesmo vazio e o mesmo nada. No desabafo reproduzido e transcrito abaixo, nesse sentido, a voz autobiográfica diz o seguinte:

³⁶² Esse texto foi escrito originariamente à mão em uma folha de um bloco de papel pautado, onde havia outros textos em forma de registro diário. Especificamente essa folha, no entanto, foi dali arrancada, provavelmente pelos *arcontes* do arquivo de Maysa, embora seu conteúdo tenha sido resgatado pela compilação datilografada de vários diários da cantora, encomendada antes disso, provavelmente pelos mesmos *arcontes* que acabaram se esquecendo de apagar dali o trecho em questão.

Vitória 26 de Setembro de 1.976

Meu nome Maysa. Mas a realidade é que não sei como me chamo quem sou eu, o que penso de mim e principalmente o que pensam de mim. Eu acho que ainda não comecei a ser nada, nem gente, nem lixo. Meu tempo é questão de um segundo pra outro, não sei esperar nada e acho que já morri ou quem sabe nem nasci ainda.

341

[Transcrição da reprodução 341]

Meu nome Maysa. Mas a realidade é que não sei como me chamo quem sou eu, o que penso de mim e principalmente o que pensam de mim. Eu acho que ainda não comecei a ser nada, nem gente, nem lixo, Meu tempo é questão de um segundo pra outro, não sei esperar nada e acho que já morri ou quem sabe nem nasci ainda.

Antes de prosseguir e conhecer as imagens propriamente ditas criadas por seus quadros, especificamente as dos retratos que pintou, é de se observar que no conteúdo do arquivo consultado aqui muito pouco se fala da Maysa-pintora, não havendo sequer menção a cursos e escolas que possa ter frequentado ou mesmo mestres que ela tenha seguido. A única menção da pintura como “nova expressão” – sua “fantasia de ruptura”, o afastamento do mundo para uma renovação³⁶³ – está na “mini autobiografia pessoal manuscrita”. Em seis páginas preservada no formato de cópia hemerográfica – porque, como observado anteriormente, a original foi presenteada por Maysa à jornalista Léa Penteado – a arquivista afirma:

Agora é uma praia distante
onde vivo no maris comprido
Narrativa com Carlos, com os bichos
o mar e mais ninguém a ver
Ser esse nova expressão que
está nascendo em mim já
a algum tempo que é a
pintura. Levei um pouco onde

342

³⁶³ “Cada um de nós, acredito conheceu ou conhece a Fantasia de Ruptura: ruptura de gênero de vida, ruptura de hábitos, de ligações (frequentemente isso permanece como fantasia) (basta ler a rubrica ‘Mudar de vida’, no jornal *Libération*) → Nessa fantasia, dois elementos: *livrar-se...* do passado, do presente que gruda (= liberdae, ruptura libertadora de vínculos: imagem mítica da muda, da descamação, de um novo nascimento, via de imortalidade) + *criar algo novo*: total, grandioso, triunfal.” Cf. BARTHES, Roland. 2005. Op. cit. p. 175-176.

[Transcrição da reprodução 342]

Hoje é uma praia distante onde vivo na mais completa harmonia com Carlos, com os bichos, o mar e mais ninguém a não ser essa nova expressão que está nascendo em mim já a algum tempo que é a pintura.



343

Na reprodução 343 acima, onde, aliás, nota-se a assinatura manuscrita de Maysa sobre a foto, ela se deixa captar no instante em que se torna Maysa-como-pintora, quando rompe com o mundo para pintar seus quadros (suas obras) – e assim também sacralizá-las e sacralizar-se³⁶⁴. Mas ela também se deixa ver no mesmo instante em que dá vida a um dos rostos que cria, embora sobre a tela não se veja um retrato tradicional, como os que já foram chamados de “retrato verdadeiro”, ou, em outras palavras, como

retrato [que] se concentra em aquelllo que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del “retrato autónomo”, donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma [...] el retrato que debe ser – y dar – la impresión de un sujeto sin expresión.³⁶⁵

³⁶⁴ Embora em seu texto Barthes refira-se a uma obra escrita e não a um quadro, caso de Maysa, mesmo assim a analogia é pertinente: “Acabo de dizer que o escritor devia aceitar uma *sacralização* da obra (uma consagração da mesma). – O problema que colocamos não é o da *obra feita* – a obra para os outros (pouco importa, naquele momento, que seja sagrada ou não, e até mesmo: a obra feita já não é *sagrada* aos olhos de seu autor); o problema, para nós, é o da *obra a ser feita*, *opus agendum*, portanto, a obra que *eu* devo fazer; é preciso fazer de si mesmo um ser sagrado [...] Eu posso como escritor, plenamente, assumindo esse papel como sagrado, *para* me ajudar a sê-lo.” Cf. BARTHES, Roland. 2005. Op. cit. pp. 202-203.

³⁶⁵ NANCY, Jean-Luc. 2006. Op. cit. p. 15

A figura que Maysa pinta, a ocupar toda a tela, é só face e expressão, sem contornos visíveis que pudessem dar forma a uma eventual cabeça. Ou a um corpo. Sob a sombra da pintora, na foto, a figura retratada parece só ter olhos para ela; a impressão é a de terem aí uma relação de confidências. De intimidade. Daí mais uma razão para não serem pensadas como faces pintadas ao acaso, mas realmente retratos. Na verdade, autorretratos. Do próprio sujeito desfigurado que assim foi flagrado na desconstrução de sua imagem – que antes já fora de palavras, canto e gestualidades, e agora é de traços.

El retrato, menos que evocación de una identidad (memorable), es evocación de una intimidad (inmemorial). La identidad puede estar en el pasado, la intimidad no está más que en el presente. Pero, además: el retrato no es tanto la evocación *de* esta intimidad como una llamada *a* esta intimidad. Nos convoca a ella o hacia ella, nos conduce a nuestra mirada, uno entra dentro tal como eso se presenta fuera.³⁶⁶

A seguir, nas reproduções 344 e 345, dos quadros abaixo, ambas preservadas no baú³⁶⁷, nos olhos desconcertantes e fragmentados, eis, portanto, a chamada da pintora Maysa para seu infinito retorno a si mesma, já que todo retrato não evoca uma presença distante, mas uma ausência bem próxima³⁶⁸.



344



345

³⁶⁶ Idem. Ibidem. p. 62.

³⁶⁷ As reproduções em questão foram feitas de fotos arquivadas no baú, as quais, por sua vez, foram tiradas dos quadros expostos, segundo Jayme Monjardim, na casa de praia da cantora, em Maricá-RJ.

³⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. 2006. Op. cit. p. 15.

Mais do que rostos retratados, os quadros acima trazem olhares. E é em torno desses olhares que as pinturas de Maysa se organizam e de onde se deve pensar uma série de relações que daí decorrem: a do seu sujeito ausente que se expõe assim e a dos outros que o veem exposto e representado dessa maneira, presente em sua ausência. A do sujeito que nasce e é inventado pelo retrato. Esse sujeito que possui olhos que miram para fora mas nada veem, extraviam-se nessa mirada, porque, na verdade, em seus olhos representados estão o flagrante do olhar que viu o mundo e voltou a si.

Ainda em relação a esses quadros é importante considerar que, enquanto o da esquerda não tem nome nem data, o da direita possui título, o que de alguma maneira condiciona e direciona o olhar sobre ele. Batizado de “Palhaço”, esse quadro foi estampado, em contraponto, ao lado de uma foto de Maysa sorrindo com uma cartola estilizada, na contracapa do último disco lançado em vida pela cantora, em 1974, o LP batizado de *Maysa – Evento*, com direção de Aloysio de Oliveira, como se observa na reprodução abaixo. Na capa do mesmo disco, também reproduzida a seguir, estão gatos coloridos e sem face pintados pela cantora, que tem seu nome apresentado como se as letras tivessem sido pintadas. Já um encarte do LP traz um texto que menciona, entre destaques de sua carreira, as pinturas da cantora, além de expor fotos dela e um *clipping* com matérias publicadas em jornais dos Estados Unidos e da França, em que é chamada de “reine de la Bossa Nova”, e onde se menciona, entre os argumentos que a legitimam, sua amizade com o cantor e ídolo francês Jacques Brel, de quem Maysa gravou a música “Ne me quitte pas”, em interpretação muito elogiada, como já mencionado.



346



347



Além do título de “Palhaço”, em contraste com a pesada expressão da figura retratada no quadro, sob a foto dele exposta no disco, lê-se o seguinte: “Na hora vadia do cantarolar, ela pega o pincel e pinta. Eis aí o seu ‘Palhaço’, expressão forte da tristeza intensa que Maysa carrega no peito”. Já no texto do encarte, ao mencionar a sua pintura, é possível ler:

[Transcrição da reprodução 348]

[...] E ela só e seus olhos de gata, companheiros constantes. Agora ela se encolhe, depois se debruça sobre o papel e faz um verso ou se alonga no braço pelo pincel e traça na tela a face branca e triste de um palhaço. Estranha mulher, essa Maysa, que tem um mundo de amor pra dar, e se esconde numa incerteza que é medo puro. [...]

Ainda sobre os quadros aqui reproduzidos da Maysa-pintora, a se destacar está o fato de que, com exceção de “Palhaço”, que só foram expostos postumamente³⁶⁹, fato importante para considerar as relações, de um lado, entre o sujeito retratado e ele mesmo, e, de outro, dele com os outros. Uma exposição pública desses quadros só aconteceria postumamente, por iniciativa do filho da cantora, como uma homenagem, ocasião que levou o poeta Carlos Drummond de Andrade a escrever a crônica “Na pintura e na lembrança”, em que mais fala de Maysa do que de sua pintura, publicada no

³⁶⁹ Jayme Monjardim organizou no Rio de Janeiro uma exposição dos quadros, ocasião em que anunciou um projeto de resgate da memória de Maysa, não-concretizado. Ver cópia da matéria no Dvd em anexo.

jornal *Folha de S.Paulo*, em 22 de junho de 1978, da qual destaco as seguintes passagens³⁷⁰:

Não sei se a pintura de Maysa é boa, não sei se é má. Sei que a pintura de Maysa, agora exposta na galeria de arte do Teatro Vanucci, me comove. Não fui vê-la: basta-me a notícia da exposição para sentir como tudo que é de Maysa, chega até nós envolvido de paixão, de luta existencial, de vida em conflito com a vida.

Ao ler que não foi só cantora, compositora e atriz, mas também pintora, escultora e poeta, e sem entrar na avaliação de seu mérito em cada uma dessas formas de expressão, não tenho impressão de insegurança, superficialidade ou vaidade em busca de sucesso. [...]

Seria vão dizer que Maysa procurava apenas o status cômodo de uma pessoa integrada na condição de cantora ou pintora. Prefiro acreditar que tinha fome e sede de comunhão, e buscava-a de todos os modos. E as artes em que procurava exprimir-se eram outros tantos caminhos para chegar a essa finalidade. As formas contingentes de amor não lhe bastariam. [...]

Maysa interpretava-se a si mesma, não a autores de suas canções. Era ela, atirada de corpo inteiro no torvelinho, na dor de viver e de pedir à vida o que esta esconde ou nega aos mais exigentes e aos mais generosos. Maysa completa, identificada com o texto, pairando na melancolia.

Não sei de cantora que assim me transmitisse o sentimento de unidade entre o canto e o veículo humano, na área que ela ocupava. Decerto a televisão ajudou a fortalecer este sentimento, pois a imagem de Maysa envolvia sua interpretação como o vestido ao corpo, se não era o corpo que imprimia ao vestido essa autenticidade. [...]

Uma intérprete de si mesma que viveu a própria autoficção que construiu e ajudou a espelhar. Fosse cantando os próprios versos e os versos apropriados, fosse incorporando e vivenciando as mais diversas personagens, inclusive a própria máscara; fosse expondo o seu autorretrato que volta os olhos para a própria interioridade, vazia: essa foi a Maysa que aqui se construiu, o sujeito-performático que não distinguiu as fronteiras, que encenou seus dias alimentando-se de sua escrita, que foi popular em sua sofisticação, que se pulverizou como um sujeito moderno e se recompôs múltipla, fragmentária, ambígua como um sujeito contemporâneo, que teve corpo e vestido confundidos. Maysa, que construiu sua obra com a desobra.

³⁷⁰ O texto completo está incluído no Dvd em anexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CORRENTES ALTERNADAS

Não há dúvida de que este trabalho esteve desde o início e o tempo todo sob o signo da ambivalência. Ou da tensão que ela engendra. A começar pelo objeto da minha investigação, o arquivo da cantora e compositora Maysa, *persona* que em minha leitura e releitura desse material descobri em contínua intertextualidade entre os universos público e privado, entre se mostrar e se conceber “pessoa” e personagem, entre a exposição do que seria sua “vida” e do que seria sua obra, encenando-se sobre os mais variados palcos, usando e sobrepondo máscaras diferenciadas, como extensivamente apontado nas páginas anteriores. Lembrando ainda que a imagem que se construiu dela – e que a própria Maysa, o sujeito que pronunciou o pronome “eu”, ajudou a construir de si – deu-se em plena oposição entre os elementos da cultura elevada e os da cultura popular, algo que ainda ecoa na contemporaneidade, embora já tenha sido mais intenso.

Essa mesma ambivalência não esteve menos ausente em meu próprio papel diante do arquivo de Maysa, um duplo papel, como observado, pois estive envolvida com dois tipos de olhares – um comercial e, outro, acadêmico. Condicionada pela prática dos discursos referenciais, principalmente por minha formação e atuação como jornalista, o primeiro indício da tensão que atravessaria a presente leitura e releitura talvez tenha se expressado na busca primeira pela autobiografia de Maysa. Pela narrativa legitimada pelos discursos do saber, pelo sujeito unificado pela força da linguagem, pela visão totalizante e articulada de si mesmo, por tudo aquilo que, enfim, eu aprenderia a olhar diferente. Porque diante da fragmentação e multiplicidade que são a marca deixada por Maysa em seu arquivo, seu calcamento e recalçamento lançado no tempo, essa busca e orientação se revelariam vãs tão logo eu me desse conta que a questão não era desvendar o enigma do baú, mas concebê-lo como tal. Indecifrável.

E foi então que me vi reproduzindo a crise que atingiu a História, quando os historiadores colocaram a própria disciplina em cheque – e por extensão a “verdade científica” que buscavam fora da experiência do sujeito, nos “experimentos” quantitativos e verificáveis –, assim que se viram utilizando as mesmas ferramentas da

literatura, a linguagem, embora esta assumidamente para o fim de construir ficções. O risco da tautologia a que eu incorria acabava assim de se desvelar mais claro para mim. O arquivo de Maysa não dizia o que apenas dizia. E em breve, Maysa tampouco seria Maysa.

A necessidade de um novo olhar para o arquivo de Maysa apontou para a importância de dar mais atenção justamente à sua fragmentação e variedade. Não à totalidade idealizada, aquela que, inclusive, nos faz construir narrativas biográficas articuladas, preenchendo as lacunas dos dados perdidos no tempo com efeitos de real, de recursos narrativos que, no fim, acabam por romantizá-las por força da continuidade da narração, do relato da história – procedimento que, nesta leitura, com todas as suas contradições, seria, por exemplo, desnudado pela construção da fotobionovela de Maysa.

A nova maneira de me posicionar frente ao arquivo em questão, portanto, logo me fez descobrir e realçar o processo de recorta-e-cola que de certa maneira contribuiu para defini-lo. E também ao sujeito Maysa. E, de modo geral, aos atores das sociedades espetacularizadas da contemporaneidade, onde recorrentemente assumimos vivências alheias em palcos variados em nosso “bovarismo ontológico”.

Na citação que nunca se esgota, no processo contínuo de ler, copiar, escrever, reler, reescrever, reviver, reinterpretar e ressignificar o mundo e a cada um em relação ao mundo é que encontrei o redirecionamento para a minha própria leitura para este trabalho. Por trás de todos os textos e contextos seria preciso prestar atenção aos espelhos, aos reflexos construídos, os quais, como reflexos que são, servem para outras reconstruções. Inclusive a do meu próprio discurso.

Esse é, portanto, o modo de ler do arquivo de Maysa que justamente se expõe aqui. A partir do gesto da arquivista de se constituir como sujeito contemporâneo, primeiro ressignificando o mundo e a si mesma em seus cadernos de adolescente, fazendo deles verdadeiros palcos para as mais variadas máscaras; para, na fase adulta, quando o nome Maysa adquirisse status de autora e se tornasse público, levar sua antiga encenação antes restrita ao palco da escrita, também para os palcos do espetáculo propriamente dito – boates, TVs, rádios, jornais e revistas. De onde a personagem em constituição passaria então a se retroalimentar, tornando-se máscara de si e para si

mesma, num processo de interpenetração entre vida e obra para o qual a imprensa teve papel decisivo, em especial com a disseminação do refrão “Maysa é assim”.

Dentro do mesmo movimento, vi seu palco da escrita adquirir novos papéis também ele, porque deixou de se restringir a colagens e montagens de produtos da indústria cultural – inclusive de imagens próprias estampadas na imprensa, esses reflexos de si para o outro e para si –, para ganhar também as “falas” da cantora e compositora Maysa, que não deixaria de ser parte da mesma indústria, por mais que um dia questionasse tudo isso, talvez porque já com outra máscara sobre o rosto. O fato é que, nesse momento de intensa exposição da cantora e compositora, os versos sempre desejosos de se tornarem letras de canções – o que aconteceria ao ganharem música e gestualidade vocal – fazem o autoarquivamento de Maysa encher-se do que chamei de “poemas-performance”. São os versos que mais parecem reproduzir à exaustão uma fórmula de sucesso – a das canções entendidas como “cartas” e “respostas”.

Por outro lado, uma outra máscara que esteve sempre presente, embora com sua voz ressoando pouco, logo passou a se destacar nessa autoficção que vislumbrei construída pelo sujeito Maysa, a de quem percebe no jogo de cena que sempre protagonizou a ausência de si diante de tantos espetáculos – inclusive como atriz de telenovela e de teatro, como repórter e pintora. Essa é a voz que se destaca nos versos que chamo de poesia-testemunho, como se estivessem a buscar a tradução, que é sempre traição, de um trauma, que, por sua vez, é sempre indizível. Mas o ato de se desfigurar e de reclamar a própria desfiguração também não deixaria de ser mais um espetáculo. Daí a tensão que, mesmo alternando correntes, parece não ter fim.

A conclusão de um trabalho que se propôs a ler os fragmentos do arquivo de Maysa como peças de uma desobra, que assumiu a leitura de que tudo é discurso, mesmo quando repleto de efeitos de real, inclusive as encenações extraliterárias de “autores” a comporem as respectivas autoficções, não poderia, portanto, ser conclusiva. Por isso ofereço aqui também a outra leitura que fiz do arquivo de Maysa, a minha “polca”, o livro *Maysa*, que está em anexo, releitura que dialogou com esta leitura acadêmica, embora não como parte integrante dela, mas como uma outra possibilidade, entre tantas outras, de montá-lo e remontá-lo – digamos que seja o meu próprio jogo de recortar-e-colar.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “O irreparável”. In: *A comunidade que vem*. Tradução de Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. “El testigo”. In: *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homosacer III. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2002.

_____. *Profanações*. Tradução de Silvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. “El yo, el ojo, la voz”. In: *La potencia del pensamiento*. Ensayos e conferencias. Tradução de Flavia Costa, Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

_____. *Infância e história* – destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDRADE, Mário. “Ernesto Nazaré”. Conferência realizada na Sociedade Cultura Artística, de São Paulo, em 1926. In: *Coleção Revista da Música Popular*. ed. 3, dez. 1954.

_____. “Ernesto Nazaré”. In: *Diário de S.Paulo*. 11 fev. 1934.

ANOS 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2006

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

_____. “Poesia e imagem”. Palestra apresentada na Universidade Federal Fluminense, em dezembro de 2005. (mimeo).

_____. “Arquivo: morte e linguagem”. Palestra apresentada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2005. Disponível em www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Texto%20Raul%20Antelo.doc.

_____. “O arquivo e o presente”. Texto apresentado no seminário “Memória e arquivo”, organizado por Luz Rodriguez na Universidade de Leiden, Holanda, no início de 2007. (mimeo).

_____. *Tempos de Babel, anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. “La armonía grotesca de Babel”. In: *Punto de Vista*, nº 90, Buenos Aires, mar. 2008.

_____. “El tiempo-con”. Palestra apresentada em Santiago do Chile, em agosto de 2008 (mimeo)

_____. “A a-realidade setentista”. In: LEAL, Eneida (ed). *Leituras sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2008.

_____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da casa, 2009.

ASSIS, Machado de. “Um homem célebre”. *Várias histórias*.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (11 reimp.).

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix. s/d

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Inéditos*. V. I, V.II, V.III, V.IV. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A preparação do romance*. V.I e V.II. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura e documentos de barbárie*. Seleção de Willi Bolle. Tradução de C. H. M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1987.

_____. *Walter Benjamin. Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Walter Benjamin. Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria Glória Novak, Luiza Néri. São Paulo: Editoria Nacional, Edusp, 1976.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Marco Antonio Escobar. Campinas: Pontes, 1989.

BIBLIA ANOTADA. Versão Almeida, revista e atualizada. São Paulo: Mundo Cristão, 1994.

BLANCHARD, Gérard. *Histoire de la bande dessinée*. Verviers: Marabout, 1974.

- BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla-Perrone Moyses. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar, Maria Carolina de Araújo, Jorge Schwartz (rev. trad.). 3 ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção – crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J.F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: Edusp, 2007.
- BÜCHNER, Georg. *Woyzeck*. Tradução e apresentação de notas de Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2003.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo sonhado y catástrofe*. La desaparición de la utopia de masas en el Estey el Oeste. Traducción de Ramón Ibáñez Ibáñez. Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.
- BURTIN-VINHOLES, S et alli. *Dicionário de francês-português, português-francês*. 38 ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CALADO, Carlos. *Tropicália – a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Todos os Cantos).
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. “Não há sol que sempre dure. Revistas literárias brasileiras: anos 70”. In: *Boletim de pesquisa Nelic*. v. 3. Florianópolis: UFSC, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates).
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Literatura burguesa”. *História da literatura ocidental*. v.6, 3 ed. ver. atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 1452.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Tradução de Fulvia M.L. Moretto. Guacira Marcondes Machado e Joséri Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 2002.
- CENDRAS, Blaise. *Hollywood, a Meca do cinema*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. 2 reimp. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial, 1999. (Prisma)

_____. *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI a XVIII)*. São Paulo: Unesp, 2007.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Carlos Sussekind (coord.). Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim (trad.). 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. 1ª reimp. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1981. (Tomo IV).

CUNHA, Maria Teresa Santos Cunha. *Armadilhas da sedução – os romances de M. Dely*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

DE MAN, Paul. *La retórica del romanticismo*. Traducción de Julián Jiménez Hefferman. Madrid: Akal, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision*. Etretiens filmés. Paris: Édition Galilée/Institut de l'audiovisuel, 1966.

_____. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Marcia Tosta Dias. *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 1981.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presse Universitaire de France, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *La invención de la histeria*. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

_____. *Ante el tiempo – historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Antonio Oviedo. 2 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 3 ed. 2 tir. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – A diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2 ed. ver. amp. São Paulo: Art Editora/PubliFolha, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editoria da UFMG, 2004

FERRARI, Federico; NANCY, Jean-Luc. *Iconographie de l'auteur*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal 1).

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e escritos, III).

_____. “Escrita de si”. *Ética, sexualidade, política*. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e escritos, V).

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2 ed., 2005.

_____. *Problematização do sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2 ed., 2006.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. |Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2 ed., 2006.

GALLE, Helmut et alli (Orgs). *Em primeiro pessoa – Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, FFLCH, USP, 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. v2. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1974.

HOLANDA, Heloisa B.; GONÇALVES, Marcos. *A cultura e participação nos anos 60*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. “Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 56, 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro* o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin, tradução & melancolia*. 1 ed. 1 reimp. São Paulo: Edusp, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LE PENVEN, Françoise. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*. À propos de ses Notes manuscrites et de ses Boîtes. Nîmes. Ed. Jacqueline Chambom, 2003.

LIS, Jersy. *Le journal d'écrivain em France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle*. À la recherche d'un code générique. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uam, 1996.

LOGULLO, Eduardo. *Meu mundo caiu – a bossa e a fossa de Maysa*. São Paulo: Novo Século, 2007.

MAGAZINE LITTÉRAIRE. “Les écritures du moi – autobiographie, journal intime autofiction. n.11. mars-avril, hors-série, 2007.

MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da música brasileira – A diversidade musical do Brasil e mais de 3.500 verbetes de A a Z*. 2 ed. rev. atual. São Paulo: Art Editora/PubliFolha, 1998.

MARÍAS, Javier. *Miramientos*. Madrid: Alfaguara, 1997.

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

MATTOS, Laura. “Minissérie ‘Maysa - Quando Fala o Coração’ estreia amanhã na Globo”. In: *Folha de S.Paulo*, 4 de janeiro de 2009.

MAYSA. Valentina da Silva Nunes (Org.). São Paulo: Editora Globo, 2008.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão* - Uma história de Wall Street. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MEMÓRIA GLOBO. Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia e entretenimento. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003

MICELLI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. (Corpo e alma do Brasil).

MICHAUD, Éric. “La construction de l’image comme matrice de l’histoire”. In: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 72. octobre-décembre 2001.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito* – a escrita autobiográfica na América hispânica. Chapecó: Argos, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Veja Passagens, 2000.

_____. “Tráfico/cliqueo”. In: *Desobra* [Pensamiento: Arte: Política], a.1, n1, Madrid, 2002.

_____. *El intruso*. Madrid: Amorrortu, 2006.

_____. *La mirada del retrato*. Irene Agoff (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *A la escucha*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2007. (Colección Nómadas).

NASCIMENTO, Lyslei. “Monstros no arquivo – esboço para uma teoria borgiana dos monstros”. In: *Monstros e monstruosidades na literatura*. Julio Heha (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul* – modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2 ed., 2001.

NETO, Lira. *Maysa, só numa multidão de amores*. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Gilberto Freyre – um vitoriano dos trópicos*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. El poema, la revelación poética, poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. (Lengua y estudios literarios).

PERNIOLA, Mario. *Los situacionistas*. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Álvaro García-Ormaechea. Madrid: Ediciones Acuarela y A. Machado Libros, 2007.

_____. *Enigmas* – Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte. Murcia, Espanha: s/d.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora, 1988.

POE, Edgar Allan. “Teoria da composição”. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível – filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Debates).

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

REVISTA ANTHROPOS. Huellas del conocimiento. “Jean-Luc Nancy – El cuerpo como objeto de um nuevo pensamiento filosófico y político”. n. 205. Barcelona, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. André Telles (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte)”. In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lucia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia de. (orgs.) Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente – história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SCRIVANO, Fábio. “Reis da Broadway”. In: *Revista da Cultura*. edição 16. novembro 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O lugar da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: 34 Letras, 2005.

_____. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homen de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia. das Letras. 1988. 5 reimp.

_____. *A corrida para o século XXI*. No loop da montanha-russa. 6ª reimp., São Paulo: Cia. das letras, 2001. (Virando séculos).

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wandert Mello (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risquem nada – os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TATIT, Luiz. *Todos entoam – ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. “O avesso do folclore: musicalidade urbana e pensamento musical nos anos 20”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. [4/5]. São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. (Descobrimos o Brasil).

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura (o caso Rubem Fonseca)*. São Paulo: Cortez, 2000.

VALORES. Arte. Mercado. Política. Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela (Orgs.). Belo Horizonte: UFMG, 2002 (Humanitas).

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

VIRNO, Paolo. *El recurso del presente*. Ensayo sobre el tiempo histórico. Traducción de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003. (Espacios del saber)

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. Crítica genética, crítica pós-moderna? São Paulo: Edusp, 1993. (Criação & Crítica: v.13).

WISNIK, José Antonio. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Ensaio e canções).

_____. *Machado Maxixe: o caso Pestana* (São Paulo: PubliFolha, 2008).

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. São Paulo: Cia. das Letras.

Internet

www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Maysa&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art,

<[http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Festival%20Internacional%20da%20Can%E7%E3o%20\(RJ\)&tabela=T_FORM_C](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Festival%20Internacional%20da%20Can%E7%E3o%20(RJ)&tabela=T_FORM_C)

www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1964

http://epipoca.uol.com.br/filmes_detalhes.php?idf=15302

www.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u82577.shtml

<http://www.library.unh.edu/special/index.php/sulloway/series-iv-lm>

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-223589,00.html>,

<http://www.millarch.org/quem-foi-aramis-millarch>.

http://www.sjlibrary.org/research/special/music_coll/index.htm?t=3&l=0&g=F,

<robertocarlos.globo.com/html/home/home.php?pagina=17&musicald=1385>.

www.viniciusdemoraes.org/discografia/index.php.

http://www.edulobo.com.br/site_eng/site.html.

<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/index.htm>,