

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE HISTÓRIA

LETÍCIA DE OLIVEIRA BARBOSA BRANDÃO

**AO APAGAR DAS LUZES: A RELEGADA HISTÓRIA DE DALVA DE OLIVEIRA E  
DOLORES DURAN**

RIO DE JANEIRO

2019

LETÍCIA DE OLIVEIRA BARBOSA BRANDÃO

AO APAGAR DAS LUZES: A RELEGADA HISTÓRIA DE DALVA DE OLIVEIRA E  
DOLORES DURAN

Monografia apresentada ao Instituto de História da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro para  
obtenção do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Luiz Bretas da Fonseca

RIO DE JANEIRO

2019

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a Deus pelo conforto e proteção. Por ter permitido caminhar por essa jornada com saúde para superar as dificuldades e pelas oportunidades e bênçãos concedidas. E todas as pessoas maravilhosas que depositou em meu caminho.

Aos meus pais por sempre acreditarem em mim, pelo apoio incondicional permitindo seguir meus sonhos. Sou imensamente grata por seus conselhos, afeto e esforços determinantes para meu crescimento intelectual e principalmente como ser humano. Por me fortalecer nos momentos de desespero e compartilhar as alegrias conquistadas.

Agradeço aos professores pelos conhecimentos teóricos, fomentando minha preparação para este projeto.

Ao meu orientador Marcos Bretas pela orientação, liberdade criativa tornando esse trabalho investigativo prazeroso, e auxílio à elaboração deste trabalho. Essa pesquisa não seria possível sem seus conselhos.

Agradeço a instituição UFRJ pelo ambiente e excelência acadêmica que contribuíram grandemente para minha formação profissional, intelectual e pessoal. Cada período vivido representou fortalecimento, superação e vitórias, ao recapitular os momentos positivos e negativos não há como negar que foram anos marcantes.

Quero agradecer também a todos os meus amigos, que estando perto ou longe caminharam comigo nessa jornada. Sou e serei grata a todos, que direta ou indiretamente participaram da conclusão de mais uma etapa da minha trajetória.

## RESUMO

Referência: BRANDÃO, Letícia de Oliveira Barbosa. **Título: Ao Apagar das Luzes: A Relegada História de Dalva de Oliveira e Dolores Duran.** 2019. História – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A pesquisa procura em seu levantamento questões que levem a uma reflexão da relação dessas duas mulheres/artistas, representadas por Dolores Duran e Dalva de Oliveira, junto ao público e a sociedade na perspectiva da literatura teórica sobre gênero. Esta pesquisa procurou compreender de que forma ações e produções musicais das cantoras de rádio romperam com os padrões normativos do período, visto que os comportamentos contrários aos modelos impostos eram mal interpretados e marginalizados socialmente dentro do contexto determinante, ocasionando a essas agentes a exclusão do meio social. Ao analisar a história pessoal dessas mulheres inspiradoras, ratificamos o pioneirismo assistido e validade na história do rádio nacional, na música e cultura. Diante disso, as trajetórias de sucesso e narrativas cristalizadas por preconceitos, silenciamento, engendrados na sociedade, família ou relacionamentos amorosos permitem certa inferência, baseada em indícios, sinais e detalhes, nos quais oportunizam reconstruir personalidades, individualidades e realidades. Nota-se que as cantoras aqui abordadas trazem características transgressoras e permanências em relação a representações de gêneros. A luta pelo livre arbítrio e aspirações profissionais teve por condutor a paixão pela música, esse ser invisível, expressão poderosa da máxima revolução dos costumes, relação social, de gênero e poder.

Palavras-chaves: Dalva de Oliveira. Dolores Duran. Gênero. Cantoras. Música.

## ABSTRACT

The research seeks in its survey questions that lead to a reflection of the relationship between these two women/artists, represented by Dolores Duran and Dalva de Oliveira, together with the public and society in the perspective of the theoretical literature on gender. This research sought to understand how actions and musical productions of radio Singers broke with the normative standards of the period, since behaviors contrary to the models imposed were misinterpreted and socially marginalized Within the determinant context, causing these agents to exclude the social environment. In analyzing the personal history of these inspiring women, we ratify the pioneering assisted and validated in the history of national radio, in music and culture. Given this, the trajectories of success and narratives crystallized by prejudices, silation, engendered in society, family or loving relationships allow a certain inference, based on clues, signs and details, in which they opportun To reconstruct personalities, individualities and realities. It appears that the singers here approached bring transgressive characteristics and permanences in relation to representations of genders. The struggle for free will and professional aspirations had by driver the passion for music, this being invisible, powerful expression of the maximum revolution of customs, social relationship, gender and power.

Keywords: Dalva de Oliveira. Dolores Duran. Gender. Singers. Music.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	7
<b>2. O Rádio e sua Relação Cultural</b> .....	12
<b>3. A Construção da Artista Dalva de Oliveira</b> .....	18
3.1. O Encanto da Rainha: O Duelo Musical, o Título do Rainha de Rádio e os novos caminhos.....	24
3.2. O Silêncio da Voz .....	30
<b>4. Dolores Duran: A Gênese da Dama da Noite</b> .....	35
4.1 A Escalada do Sucesso: As Primeiras Gravações e o Surgimento da Compositora .....	39
4.2 Encarando a Brevidade da Existência .....	46
<b>5. Considerações Finais</b> .....	51
<b>Referências</b> .....	54

## 1. Introdução

A pesquisa procura em seu levantamento questões que levem a uma reflexão da relação destas duas mulheres/artistas, Dolores Duran e Dalva de Oliveira, com o público e a sociedade, buscando compreender de que forma as suas ações e produções musicais romperam com os padrões normativos do período, visto que os comportamentos contrários aos modelos impostos eram mal interpretados e marginalizados socialmente dentro do contexto determinante, ocasionando a essas agentes a exclusão do meio social.

A metodologia adotada será pautada por uma leitura minuciosa de obras biográficas, serão mobilizadas como fontes as seguintes obras: Dolores *Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50*, de 1997, *A estrela Dalva*, de 1987, *Cantores do rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, de 1995. Esses estudiosos trazem como referência abordagens contemporâneas proporcionando atribuir caráter histórico a práticas historiográficas ignoradas pela História, levantando reflexões acerca das relações entre mulheres e a música no Brasil, ressaltando questões referentes ao cotidiano de cantoras que transformaram padrões e comportamentos para as mulheres diante de uma sociedade que ditava as convenções sociais. Abordando suas experiências articuladas por meio da música empenhando-se a alcançar o controle perante suas relações de gênero e social.

A pesquisa se estende pela literatura feminista e seus desdobramentos associando o sentido de perceber as mulheres cantoras de rádio como personagens principais de uma história. A narrativa sobre as cantoras de rádio se inserem em questões sobre as mulheres, desta forma, a categoria de análise de gênero será utilizada para os argumentos, nomeamos, por exemplo, Simone de Beauvoir, "*O Segundo Sexo*", de 1970, e Joan Scott, em seu artigo "*Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*", de 1995.

Procurando uma possível relação entre suas histórias particulares e vinculação musical, conseqüentemente seu ambiente social e de que maneira suas expressões líricas correspondiam uma oposição normativa sobre a condição feminina dentro do ambiente musical e social. A perspectiva auxiliar para tal emprego contará com a micro-história como um registro relevante para a história das mulheres, história da música popular brasileira e a efervescência do sistema de rádio e profusão de espaço para as cantoras de rádio.

Assim, o método trilha por meios que se relacionam por temas como condição feminina, música e história das mulheres mediante análise indiciária difundida pelo historiador Carlo Ginzburg, que cunhou a expressão “paradigma indiciário” em uma coletânea intitulada *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História (Sinais: raízes de um paradigma indiciário)*, de 1989.

Dessa forma, este paradigma assentado em indícios nos permite reconstruir um todo, de modo que se tende à uma análise biográfica, e que, dentro de um contexto global possibilita reconstruir um contexto histórico com exatidão. Pois: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p. 177).

A metodologia utilizada recupera fundamentais contribuições históricas dessas personagens para uma nova forma de estatuto do gênero feminino coabitando num ambiente predominantemente masculino, numa sociedade paternalista. Sendo a música um intermédio para compreensão da manifestação da mulher como indivíduo social independente e na história da música popular brasileira.

O debate historiográfico em torno desta pesquisa tem por finalidade apreender, levantar e discutir algumas questões que surgem da relação entre mulheres e história, complementarmente, compreender a trajetória das cantoras de rádio Dalva de Oliveira e Dolores Duran, artistas que sofreram de práticas excludentes de uma sociedade conservadora. Procuramos também indagar como essa relação pode revelar passados relegados ao esquecimento e mostrar que a relação música e história possibilita fluência entre história e cultura.

A historiarização da história das cantoras de rádio e/ou compositoras logrou identificações com desenvolvimentos transformadores pelas quais o período passava e permitiu uma maior compreensão das dimensões do “eu lírico” feminino, seja pelos espaços por elas ocupados em papel de compositora, seja pela relação de gênero, conteúdo constantemente abordado nas letras, fundamentando a relação entre mulheres e a sociedade patriarcal. Evidencia-se nas letras masculinas um teor preponderantemente machista, misógino, acusatório que contextualiza a naturalização da imagem feminina aliada a um estereótipo reforçando as demonstrações de força. Em contrapartida, surgem composições produzidas por mulheres, destaque para Dolores Duran possuidora de um estilo narrativo

autocrítico, desenvolvido em uma tendência de substanciar o caráter de reabilitação das mulheres.

A introdução feminina no meio artístico durante o século XX foi traçada por inúmeros desafios na procura por reconhecimento em um campo monopolizado pela ala masculina. Nesse cenário, observa-se que o processo de estigmatização focalizava mulheres que transgrediam a ordenação padrão, seja por frequentar ambientes boêmios ou dedicar-se a trabalhos de atrizes ou cantoras entre outros hábitos comportamentais, considerados imorais, levianos para uma sociedade brasileira que prezava as convenções sociais. Sustentado pelo meio midiático a representação da figura feminina delineava um espaço limitado, exclusivamente da vida doméstica. Liana Santos, em sua dissertação “*Mulheres e Revistas*” (2011), sobre isso afirma:

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

Diante das mudanças da década de 1950 o papel feminino se tornou o foco das discussões a respeito da organização social e como, e qual, seria sua atribuição. Outorgou-se transformações que se inserem em uma nova lógica cultural, reelaborando comportamentos introduzidos pelo vertiginoso processo de industrialização e urbanização. Revelando como a rádio influenciava midiaticamente a vida das mulheres ouvintes, reforçando condutas normativas enfatizando a moralidade e um destino especificamente feminino, designadas a representantes do lar. Símbolo da naturalidade com que a figura feminina era vista inferior ao homem, conduzida para uma vida submissa, um constructo idealizado e imposto como o ideal de felicidade. Por isso, abdicar desse modelo comportamental, considerava-se falta grave de idoneidade moral e violação das características concernentes ao gênero feminino. Assim, as regras e pressões advinham de dois pontos sociais o grupo familiar e a sociedade, ambas preocupadas em educar e imputar o autocontrole que regiam as convenções sociais estabelecidas, contribuindo para uma ampliação das restrições. Contudo, a normatização enfrentava obstáculos, desde a influência da cultura internacional até a perspectiva crescente de independência das mulheres.

Paulatinamente, as cantoras de rádio viram suas vozes integradas no cotidiano atendendo a maciça divulgação publicitária que visava a vendagem dos discos e a intensificação mercadológica das emissoras de rádio, num ambiente caracterizado pela acirrada disputa entre as estações radiofônicas (LENHARO, 1995). As grandes intérpretes do rádio, como Dalva de Oliveira, Dolores Duran, entre outras, conquistaram diante desse cenário grande notoriedade e reconhecimento, o autor Alcir Lenharo (1995), traz em seu livro *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*, um pioneirismo na pesquisa sobre as cantoras de rádio, preocupou-se em direcionar suas investigações para a memorização cultural no campo da música nacional, principalmente a uma parte fragmentada. Lenharo (1995) direciona sua pesquisa para áreas da música que seriam relegadas ao esquecimento no imaginário popular, como exemplo, o samba canção, o bolero e os compositores e intérpretes quase sempre marginalizados numa sociedade constituída em mecanismos produtores e reprodutores de desigualdades.

Ultrapassado as primeiras barreiras as cantoras Dalva e Dolores começaram a vislumbrar certo prestígio e alçar a posição de divas do rádio, entretanto ainda sofriam com a ausência de espaço para composições próprias. Assim, assumiram posturas que intensificaram preconceitos e opressões, obrigando a adotar certas condutas sinteticamente montadas em um sistema de representações e auto-representações sociais codificadas em normas e regras, paradigmas morais e modelos delimitado em aceitável. De acordo com Tânia Swan (2001), no artigo *Feminismo e Recortes do Tempo Presente: mulheres em revistas "femininas"*, essa desintegração persevera diante “a polarização da sociedade ocidental em imagens esculpidas em formatos binários [...] cujos contornos assimétricos delimitam, autorizam, definem papéis, a ação, o ser no mundo” (Swan, 2001, p. 67).

Enquanto os veículos midiáticos moldavam o comportamento feminino em instruções educativas de dona de casa. Dalva de Oliveira e Dolores Duran seguiram caminhos opostos ao disseminado, como intérprete e compositora; adentrando num campo masculino. Reconhecidamente o espaço feminino no cenário musical radiofônico sofria de certa fragilidade, contudo, é inegável a vertiginosa inserção de artistas femininas no cenário musical, encabeçada por mulheres, como nossas artistas, que se estabeleceram de acordo com a sua individualidade, consolidaram gradativamente suas carreiras e abriram espaço para outras mulheres. Maria Luisa Hupfer (2009), no livro *As Rainhas do Rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*, por sua vez, ressalta que uma área fértil e promissora pode, simultaneamente, configurar-se caminho espinhoso:

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

Corroborando, Maria Izilda Matos (1999) afirma que essa conjuntura musical era monopolizada pelos homens delegando uma participação secundária para as mulheres, e que poucas se aventuraram a colocar sua linguagem prática em função pública de artista, ainda por cima se suas canções fossem regularmente simbolizadas como músicas de fossa, solidão e dor, tratando-se de um ambiente relativamente novo da música popular brasileira.

Maria Izilda Matos (1997) traz para essa análise uma perspectiva construída pelo viés musical, com sua obra *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*, que proporciona a elaboração da relação e o processo de expansão dos ídolos femininos. Nessa obra, a autora analisa as relações de gênero na profissão de cantora de rádio, abordando as problematizações que essa relação de gênero e poder poderia incutir nas carreiras. Em conformidade, em outra obra Maria Izilda Matos em parceria com Fernando Faria: *Melodia e Sintonia: Lupicínio Rodrigues, o feminino, o masculino e suas relações*, de 1999, interpelam questões relacionadas ao gênero, estruturando uma história das mulheres, especificamente das cantoras de rádio, levando às transformações do feminino diante do processo significativo do discurso e das representações valorativas que dão sentido as relações sociais.

Dolores Duran e Dalva de Oliveira, compositora e intérprete, respectivamente, construíram suas carreiras vinculadas a ampliação e penetração da rádio e foram objeto de influência e divulgação midiática elevando-as ao patamar de divas, rainhas do rádio, ambas tiveram dissabores na vida, interpretavam ou compunham canções que abordavam a mágoa, dor, amor gozando de um estilo de vida boêmio pelas noites cariocas afluindo em expressivas e singulares músicas. A importância dessas duas cantoras de rádio traz para a análise discussões relacionada aos novos papéis assumidos pelas mulheres, as transformando em catalisadoras, facilitando para sociedade, especialmente ao público feminino, pensar e ver essas questões. Representam os debates e desequilíbrios vividos em sociedade, mesmo sofrendo a todo instante as pressões e vulnerabilidades de serem figuras sociais opostas aos padrões conservadores. Apresentar a mobilização sociocultural dessas duas mulheres parte de quebrar dogmas, montando uma reviravolta no comportamento feminino. Sob esse aspecto merece destaque as questões que permearam este trabalho investigativo: É possível estimar que essas cantoras percorreram um caminho combativo a limitação feminina? De que maneira

essas cantoras de vozes maiores que sua materialidade, deram as letras e comportamento, uma característica que seria um legado, muito além de qualquer título limitativo? Como colaboraram na evolução histórica de libertação das mulheres no universo musical?

No primeiro capítulo dessa pesquisa, **O Rádio e sua Relação Cultural** retratamos o processo histórico, surgimento e construção da radiodifusão, levando em consideração a consolidação da comunicação de massa. No Segundo capítulo **A Construção da Artista Dalva de Oliveira** serão abordadas a vida profissional e privada da cantora de rádio Dalva de Oliveira, assim como, experiências vividas conflituosamente com normas e regras baseadas na conduta do gênero. Em seguida, o quarto capítulo **Dolores Duran: A Gênese da Dama da Noite** tratará da abertura de espaço para compositoras notabilizado pela atuação de Dolores Duran, onde serão exploradas as modificações autorais imprimindo novas representações femininas.

## 2. O Rádio e sua Relação Cultural

A inserção do rádio transcendeu espaços urbanos, concentrações musicais e culturais; tradução expressiva da difusão urbana cosmopolita brasileira. Expressão das manifestações sociais fomentou ineditismos às práticas cotidianas e estimulou novos tipos de socialização. O cerne desse capítulo compreende os anos introdutórios da radiodifusão brasileira. Integrando programas diversificados que exerceram paulatina influência no cotidiano popular brasileiro. Nossa pretensão é retratar o processo histórico, surgimento e construção da radiodifusão, igualmente, a consolidação da comunicação de massa, construtor de hábitos e práticas comportamentais na sociedade brasileira, e fonte de propagação ideológica. Um sistema de transmissão que se converteu, por intermédio popular, em principal veículo de assimilação e reinterpretação de expressões sociais pré-existentes. Imprime rapidez na informação e significação aos acontecimentos. Revela o predomínio sociocultural do rádio no Brasil, suscitando aspectos comportamentais orientados sob crescente propensão ao consumo, em razão do significado simbólico.

O ano de 1922 simboliza a introdução, em caráter experimental, da rádio brasileira. Instalada primeiramente no estado do Rio de Janeiro, por ocasião do Centenário da independência do Brasil, pretendia demonstrar o caráter progressivo do país. Responsável por

aquela empreitada a estação Westinghouse Eletric International Co. instala antenas receptoras em pavilhões no Rio de Janeiro irradiando o discurso do presidente Epitáfio Pessoa, dispersado pela cidade. Predizendo a dimensão do rádio para o desenvolvimento socioeconômico seus idealizadores, Roquete Pinto e Henrique Morize, capitanearam junto ao governo instrumentos para instalação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Um sistema, inicialmente, concebido para enriquecimento cultural e educacional, aos poucos abrange suas características, empreende esforços empresariais, tornando-o propagador de notícias, principalmente em território brasileiro de dimensão desproporcional.

Com iniciativas isoladas nascem rádios amadoras, perfil de radiodifusão patrocinado através de contribuições de ouvintes/sócios. Conquanto, a incredulidade sobre sua eficiência, reunido às inconstâncias tecnológicas impediram abrangência das transmissões, somado entraves burocráticos e políticos são prognósticos do amadorismo da programação. Consistindo, basicamente, em onerosos investimentos e manutenção junto à baixa obtenção de capital, geram desacelerado desenvolvimento do setor. No início dos anos 30, coincidindo com expansão e popularização da radiocomunicação como meio de divulgar informações, revolucionar comportamentos e integrar indivíduos, é outorgada comercialização de espaço publicitário pelo novo meio de comunicação, em 1932. A distribuição de concessões público-privadas impulsionou o rádio comercial e transforma-o em negócio lucrativo. Nesse período, houve reestruturação, apresentam-se programas populares orientados por meio de linguagem direta e simplificados. No setor radiofônico surgem algumas rádios, tais como Rádio Sociedade (1923), Mayrink Veiga (1926), Rádio Cruzeiro do Sul (1933) e Rádio Transmissora Brasileira (1936). Representantes do novo meio popular de comunicação endossaram as potencialidades do veículo.

Conforme injeção de receitas as transmissões radiofônicas integraram células sociais e culturais. Testemunha-se massificação de programas artísticos, dentre eles Rainha do Rádio, Rei da Voz, programas de auditório e calouros. Deste modo, cria-se intensa interação, manipulação sociocultural dos ouvintes com artistas e emissoras. Lia Calabre (2002), na tese *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960* reitera:

Foram os programas de auditório que criaram e alimentaram o fenômeno dos fãs-clubes, no qual pessoas voluntariamente se reuniam para prestigiar um determinado artista. O aumento da popularidade de determinados artistas radiofônicos somados à recriação da disputa pelo título de Rainha do Rádio criaram um novo fenômeno de popularidade, que dividiam os fãs em enormes torcidas organizadas (CALABRE, 2002, p. 242).

Os fã-clubes surgem como organismo independente, pequenas facções que operam como parâmetros de popularidade para rádios, gravadoras e artistas. “O rádio forneceu às fãs um sentimento de proximidade, de intimidade como nenhum outro veículo de comunicação” (CALABRE, 2002, p. 247).

As transmissões via rádio modificaram a fisionomia da comunicação em massa, somada a ebulição tecnológica em poucas décadas fez-se peça popular obrigatória, juntamente ao processo industrial-urbano da sociedade. Esta expansão anuncia um processo de transformação econômica associado às transições culturais. Seguidamente, foram criadas novas emissoras de rádio aguçando modernizações fonográficas. Com instantânea subdivisão dos meios de comunicação, a assimilação do cotidiano substitui hábitos tradicionais por práticas modernas, multifacetado, acrescido as transições dos conteúdos irradiados, o rádio monopoliza a comunicação em massa, relações comportamentais e identificação.

Gradativamente, projeta a imagem de um aparelho indispensável, produtor de interação, divertimento familiar e “representação imagética do lar” (CALABRE, 2002, p. 70). Demonstra o potencial de mobilização popular, mediante perfil interativo, popularizado, atraindo camadas desprivilegiadas. Um fenômeno emblemático incorporado pelo indivíduo. Acarretada infiltração do aparelho na vida doméstica significa uma conjuntura populista unificada pela linguagem nacional acessível e práticas culturais procedente dos modismos cosmopolitas. A incitação da produção cultural radiofônica democrática transmitiu programações por gênero e classificação etária, baseada na preferência do público, que intensifica seu poder de penetração. Construindo espaços lúdicos inseridos á vida da sociedade cimentada por redes de influência em comunhão com a agenda do rádio comercial promoveu a indústria do entretenimento brasileiro (CALABRE, 2002, p. 93).

A interferência do rádio influenciou a linguagem popular, devido ao alcance das emissoras resignificou relações sociais e consciência individual. Esse modelo baseia o imaginário juvenil na urgência de reconhecimento. Sugestionado pelos quadros de concursos, atrações, programas artísticos. O surgimento de novos profissionais facilitou o ingresso de artistas ávidos pela profissionalização da carreira. A projeção social constrói um relacionamento envolvendo ouvintes e rádio. Pretendendo exteriorizar fantasias, adaptada a métodos discursivos comuns, epicentro da reestruturação social e resignificação cultural. Importantes personalidades do rádio eram cercadas pelo preconceito e estereótipo, reflete o fascínio suplantado pelo conservadorismo da época contra o meio artístico. Esta realidade

estava cindida de contrariedades frequente ao modelo de comunicação: popularidade e criticismo, elogio e rejeição (CALABRE, 2002).

Presença massiva nos lares brasileiros, o rádio reuniu elementos referenciais que padeciam perante processos históricos no largo temporal. As metamorfoses sofridas, propositadamente, foram caminhos naturais ao perfil das rádios, convergem num modelo produtor/reprodutor cultural, em função industrial e empresarial, impulsionando a audiência cada vez mais. Dessa forma, houve massificação e atribuições de novos padrões culturais absorvendo práticas existentes transformadas em símbolo nacional e de identidade. Alterações valorativa e significativa integrada consoante carácter moderno. Criações de referências culturais e sociais na sociedade brasileira contribuíram para a ressignificação da produção cultural, com tal característica, transformaram a população num massivo mercado consumidor. Grupos sociais participativos, interferindo na criação, produção e execução de programas numa diretriz de compartilhamento comum. Um veículo vigilante as “readequações do processo de comunicação movido pela lógica do industrial” (CALABRE, 2002, p. 261), influenciando no cotidiano, pretendendo significações imediatas.

Durante o período áureo do rádio as cantoras sustentaram todo um cenário musical popular, através das suas vozes construíram um mundo paralelo embalando paixões, norteado por um amplo sistema de comercialização. Suscitando uma representatividade alicerçada em dois aspectos fundamentais: dimensão artística e o carácter publicitário da intérprete. Enquanto as canções eram diários pessoais criando uma identificação entre artista e público, boa parte da publicidade enquadrava as cantoras a um padrão conservador social tornando-as figuras fomentadoras de um ascendente mercado consumidor. A história do rádio brasileiro se distinguiu pelo cunho ambíguo, configurado por certo romantismo e um elenco estelar atraente estruturando a forte e lucrativa base publicitária. A história do rádio no Brasil demonstra que o veículo se tornou um sistema consolidado, principal espaço de transmissão e audiência. Conduzindo mentes e ideologias dos seus ouvintes, a partir de representações sociopolíticas do país. Em um espaço de criação e exposição de situações reais e imaginárias do cotidiano.

Pensarmos na rádio brasileira remete-nos a um modelo fomentador independente, expressivo, social e cultural. Engendrando uma relação direta entre a ascensão da categoria estelar e o predomínio comercial do rádio. Crescem, nesse cenário, estrelas resultantes de um mercado expositivo marcado por modelos comunicativos. A construção através da reestrutura

mercadológica rompe cânones educativos predominantes encarnados na elevação cultural e intelectual de massa. A ação vigente implica, fortemente, na base propagandista, sustentáculo financeiro das emissoras, conseqüentemente, ampliando a profissionalização da programação, prevalecendo musicais popularescos, radionovelas, alimentando um maquinário orientado pela conquista de ouvintes e anunciantes, respectivas fontes monetárias das emissoras. A mudança de caráter da programação reflete sobre os formatos lúdicos e de grande apelo popular, relevantes no quadro de contratações artísticas.

Divulgação e propaganda fomentaram uma linguagem e discurso populista, coordenando um projeto de cunho cultural educativo, visando mobilizar participação cívica. Porém, as tentativas de controle aos dispositivos de radiodifusão limitaram-se, em pouco tempo a rádio apresenta seu perfil independente. Diante desse cenário a Rádio Nacional tornou-se uma ferramenta notável, pioneira durante os áureos tempos onde despontava como fenômeno popular. Dessa forma, a Rádio Nacional torna-se uma emissora exportadora da cultura popular brasileira, ou seja, trabalhando sistematicamente a ideia nacionalista de integração territorial e nacional.

A rádio recepciona os principais acontecimentos nacionais que impulsionaram a modernização da sociedade, novas perspectivas se inseriram num modelo dinâmico e tecnológico criando rápida assimilação de uma cultura consumista. A relação entre rádio e cultura, durante os anos, solidificou programas ecléticos, promovidos pelas características tradicionais associadas ao perfil local e coletivo, desenvolvendo fortemente a indústria cultural nacional, construída por maciços investimentos em programações populares. Em suma, a fase áurea do rádio, está marcada por um modelo manipulativo, desempenhado mediante predomínio comercial decorrente da formação do rádio como meio de comunicação de massa. Nesta configuração, a influência exercida pelo ídolo para com seu público visa atender interesses e necessidades comerciais da época. Associado a autenticidade e espontaneidade combinadas à comunicação e destino.

Esse quadro de inter-relação, segundo Ronaldo Aguiar (2007), em sua obra *Almanaque da Rádio Nacional*, onde comunicação invisível direta e imediata entre locutor e público concedia direito a participação dinâmica. Semelhante ideia deixou um legado seguido por outros radialistas, os programas de auditório se transformaram num estrondoso sucesso, revelando importantes programas radialísticos. Os programas de auditório eram, socialmente, uma panela de pressão, onde regamente fomentou uma prática de comunicação cultural

simbólica (AGUIAR, 2007). Irrompem neste espaço significativo conteúdos promovendo representações imagéticas do artista. Constrói-se uma relação afetiva entre público e ídolo, além da fama, a criação do “ídolo” alimentava a crença na equidade dessa relação. Pois, para Ronaldo Aguiar (2007), os mesmos vetores de aproximação, agiam na comunicação e interação, transmitindo valores, expressões e sonhos no constructo social.

Concentrado numa fachada sedutora a rádio introduz interesses político/sociais, paralelamente, contribuindo para produção de revistas destinadas aos ouvintes. Dessarte, a Revista do Rádio foi a primeira representante a divulgar fatos e acontecimentos radiofônicos ambientados nas rádios do Rio de Janeiro. Inspirado pelo estilo “hollywoodiano” é implantado no rádio o sistema de criação de astros e estrelas. Prática que promoveu a criação do concurso “rainha do rádio”, através de votação popular, idealizado pelo dono da Revista do Rádio, Anselmo Rodrigues. O concurso rapidamente se popularizou, compondo um novo quadro e espírito que se instalou no meio da comunicação, um condutor difundido para um determinado público e leitor. Os concursos, e conseqüentemente o título, cobiçado pelas gravadoras e emissoras para suas respectivas contratadas, permitia a criação de grandes programas de auditório covertendo-os em sensação imediata, além da notoriedade estimular o reconhecimento público impulsionando carreiras. O êxito conquistado pelo novo modelo radiofônico possibilitou a permanência das respectivas intérpretes entre as contratadas principais alçadas aos píncaros da glória.

A datar dos investimentos em personalidades artísticas atrativas observa-se o fenômeno dos fãs-clubes como sujeito autônomo produzido, criado e fomentado dentro de um discurso entrelaçado a dinâmica constante de participação popular construído pela radiofonia daquela época. Grupos sociais distintos, maioria mulheres suburbanas e frequentadoras de programas de auditório, ligados a um determinado artista. Dominados pelos sonhos vendidos de ascensão social: “Mais do que admiração pelo seu ídolo, pois eles eram a referência á sucesso atingindo, mesmo oriundos da camada mais baixa popular” (AGUIAR, 2007, p. 20). Representações midiáticas diretamente ligadas aos interesses e manutenção do sistema, amparado a comunicação bilateral, baseado numa programação de entretenimento simplório.

O culto ao espetáculo tomou de assalto multidões em emissoras, providencial para eclosão de artistas em concursos, representando verdadeiro termômetro para os investimentos em uma artista. A partir da popularidade alcançada os auditórios constituem-se em fábricas de estrelas, forjando um espetáculo comandado para e com a intensa participação dos fãs-clubes.

Dentro desse território amplo delimita-se a expansão de cada cantora, vinculadas a distintas emissoras acirrando disputas entre si pela preferência do público. Transformado em instrumento avaliativo de popularidade, responsável pelo sucesso e fracasso profissional, assim como, interferia nas vidas particulares desses artistas, regendo o processo de construção de seu estrelato. Estrelas, imagens, referências, práticas todo um conjunto de modelo social perceptivo, definindo a radiofusão nacional. Símbolos, significados incorporados e compreendidos por meio do poder penetrativo radiofônico. Nesta fase, a popularidade das estrelas e seu envolvimento com o público demonstram o tamanho e o poder alcançado pelo veículo que em poucos anos se transformaria no modelo comunicativo vigente.

Traduzindo a cultura de massa como um terreno orientado pela produção e consumo, é fundamental seu caráter unificador, baseado nos interesses econômicos e políticos próximos ao público em ampla participação, norteando seu funcionamento, no entanto, devemos perceber as singularidades do rádio como meio de comunicação de massa, ou seja, por seu caráter duplamente condicionado: induzindo os indivíduos a introjetarem valores e aspirações sociais, generalizando modos de vida da elite, como também popularizando o processo de comunicação, ignorando ou indeferindo mensagens veiculadas as próprias experiências e referências. Revela-se assim, um funcionamento que manifesta-se dependente, determinado pela função social pretendida relacionado ao contexto. A credibilidade passa a ser ancorada na verossimilhança do pessoal tal como o exposto na mídia. Representações do cotidiano rompem quaisquer fronteiras entre a vida pública e privada na sociedade. Aliados a crença de que a verdadeira personalidade humana encontra-se na sua exposição.

### **3. A Construção da Artista Dalva de Oliveira**

Recentes movimentos intelectuais redimensionaram a produção acadêmica. O surgimento de novas fontes, questões, contribuiu para renovação de pesquisas, discursos, extraíndo histórias, experiências, gêneros femininos escusos. A temporalidade existente na vida boemia, indevidamente estereotipada, recupera relações entre gêneros condicionados

nesse ambiente, e da construção e constituição de papéis designados a cada gênero<sup>1</sup>, desenrolando contextos estruturados com bases tradicionais e patriarcais. O estilo de vida boêmio inseria-se numa nova identidade feminina, experimentando a liberdade de viver e frequentar ambientes antes proibidos. Oportunizando inverter comportamentos, anteriormente, impositivos ao gênero feminino.

A partir da leitura de *Estrela Dalva* (1987), biografia redigida por João Elísio Fonseca, retrata esferas da vida profissional e privada da cantora dentro desse cenário conservador e discriminatório sexual, extrapolando a delimitação do espaço social feminino. Experiências vividas intimamente pela cantora inserida dentro do discurso moralista, atuando conflituosamente com normas e regras baseadas na conduta do gênero. Conforme Dalva de Oliveira permanecia nesse contexto histórico e cultural, inconscientemente, recusa modelos de feminilidade. Esse ídolo feminino partícipe da embrionária emancipação do gênero exprimiu seu poder de penetração por meio do rádio e da música, encorpando uma nova identidade cultural redefinindo a sociedade.

Rio Claro, município do estado de São Paulo, caracterizado pela calma típica de cidade interiorana. Nasceu, em 5 de maio de 1917, Vicentina de Paula Oliveira, filha de Mário Antonio de Oliveira e Alice do Espírito Santo de Oliveira. O pai marceneiro e carpinteiro da companhia ferroviária paulistana atuava nas horas livres como clarinetista e saxofonista do conjunto “Oito Batutas”. Os musicistas apresentavam repertórios boêmios em serenatas domiciliares, à tenra idade acompanhava o pai peregrinações adentro, onde teve as primeiras lições musicais. Enquanto a mãe, de origem lusitana, naturalizada brasileira, ampliava o orçamento familiar em serviços de cozinheira.

Após falecimento do pai, a mãe, obstinada assegurar uma vida construtiva e digna, vende a casa em Rio Claro e muda-se com as quatro filhas<sup>2</sup> para São Paulo. Na capital matricula as filhas no internato Tamandaré. No colégio, Vicentina recebeu aulas de piano e música. Devido a uma ulceração nos olhos, afasta-se da escola e teve que trabalhar de empregada doméstica. Posteriormente, quando arrumadeira do Hotel Metrópole, Vicentina, nos intervalos das aulas de dança, praticava piano, lembrando os ensinamentos adquiridos

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo gênero nos referindo a condição feminina e masculina. Pela perspectiva feminista, a abordagem do estudo de gênero gera multiplicidade de conceitos referentes ao termo e sua aplicação na construção social.

<sup>2</sup>Primogênita dentre quatro irmãs (Severina, Nair e Margarida), teve três irmãos mais velhos falecidos.

no colégio interno. O maestro<sup>3</sup>, certa vez, a flagra cantando, este propõe apresentá-la ao empresário Antônio Zovetti, encarregado de uma trupe de tablado (FONSECA, 1987), começa precocemente a carreira artística. Acompanhada pela mãe, viajaram com a companhia por todo interior de São Paulo até Minas Gerais. Na cidade de Belo Horizonte, foi aprovada na Rádio Mineira e passa a ganhar salário, porém com dissolução da trupe antecipa retorno a São Paulo. Dona Alice incentivada seguir para o Rio de Janeiro, onde encontraria projeção social para cantora, nesse momento, decide batizá-la com nome artístico Dalva de Oliveira.

Na capital federal, Dalva é empregada na fábrica de chinelos na qual Milton Guita (Milonguita) era sócio, e da Rádio Ipanema, na década de 1934. Acostumada a cantarolar durante expediente chama atenção de Milonguita que combina teste na rádio. Primeira introdução ao universo radiofônico cujo se entranharia em sua essência. Dada as contratações em regime de exclusividade não serem habituais (FONSECA, 1987), Dalva de Oliveira dividiu-se em apresentações na Rádio Sociedade e Cruzeiro do Sul. Seguidamente, se transferiu para Rádio Phillips, e chega a Rádio Mayrink Veiga<sup>4</sup>, em 1935. Diante instrução musical adquirida durante experiências anteriores tomou aulas com o maestro Paschoal Gambardella, apresentação intermediada por Ademar Machado, diretor da emissora Mayrink Veiga; nessa ocasião foi integrada no programa “Donas de Casa”; apesar do potencial vocal para canto lírico, é aconselhada dedicar-se a vocação natural de cantora popular. Na rádio também conheceu Jaime Costa e Vicente Celestino, ambos renomados artistas teatrais, que a convidaram a pequenas participações em suas peças. Neste ínterim, ingressa, por temporada, no Teatro Canela vindo a conhecer Herivelto Martins<sup>5</sup>. Admirado pela imposição vocal de Dalva, propôs shows ocasionais, prevendo os possíveis encaixes vocais desse encontro.

---

<sup>3</sup> De acordo com a biografia *A Estrela Dalva*, existe outra versão do início de sua carreira. Nela há o relato que enquanto acompanhava a mãe ao trabalho como lavadeira, Dalva cantava. A encantadora voz impressiona a vizinha e freguesa que a encaminha à professora Zenaide Roque. Esta teria apresentado Dalva a Antonio Zovetti. Todavia, João Fonseca afirma que não há como certificar a veracidade da versão e delega para o leitor a escolha da história que lhe apeteça.

<sup>4</sup> A Rádio Mayrink Veiga foi líder de audiência, comandada pelo diretor artístico César Ladeira. Quando destronada pela Rádio Nacional em 1930.

<sup>5</sup> Herivelto de Oliveira Martins, nascido em 30 de janeiro de 1912, na Vila do Rodeio, atualmente Engenheiro Paulo de Frontin, Rio de Janeiro. Cantor, ator, músico e compositor, conhecido como criador da dupla ‘Preto e Branco’ e do célebre conjunto vocal ‘Trio de Ouro’, formado com Nilo Chagas e Dalva de Oliveira. Herivelto Martins compôs e gravou com renomados artistas, sua obra é considerada uma das mais importantes da música popular.

Após transferência para o Teatro Fênix aumentam apresentações conjuntas entre Dalva de Oliveira e a “Dupla Preto e Branco”<sup>6</sup>, efetivando parceria, na época de 1936. No convívio diário entre Dalva e Herivelto não tardou para nascer um romance. Os ensaios e sintonia durante exibições atraiu atenção da gravadora RCA Victor, servindo-se da oportunidade Herivelto compôs e gravou em parceria com José Luis Costa (Príncipe Pretinho) “*Itaquari*” e “*Ceci e Peri*”. Contratados pela Rádio Mayrink Veiga, em 1937, apresentaram-se no programa de César Ladeira como “Dalva de Oliveira e Dupla Preto e Branco”, foi sugerido pelo apresentador substituição do nome para Trio de Ouro. Na escalada do sucesso viajaram pelo Brasil, exibições requisitadas, contratados pelos cassinos da Urca e Niterói, a histeria de milhares de fãs garantiu prestígio ao Trio de Ouro. A grandiosidade atingida pelo rádio quanto portador de informações inseridas ao universo cotidiano cujo público ouvia arrebatados artistas prediletos, músicas borbotando por dentro do aparelho as residências, efeito conspícuo no rendimento dos artistas. A fase produtiva acarreta transferência para Rádio Tupi e gravadora Odeon e, em 1940, para Rádio Clube do Brasil. Ano de intensas apresentações, a receptividade transforma as gravações em sucessos imediatos.

Dalva de Oliveira era frequentemente assediada para trabalhos paralelos, encontros musicais com outros artistas, como Francisco Alves<sup>7</sup>, O Rei da Voz, lhe atribuindo cognome de Rainha da Voz; experimentava reconhecimento, adstrito ao alcance vocal privilegiado, prescindia do Trio. Além disso, ela fez dublagens de filmes produzidos pelos estúdios Walt Disney, como “Branca de neve e os sete anões” (FONSECA, 1987), e a produção do cineasta Orson Welles *Tudo é Verdade* (1942). A dupla jornada inflava a carreira de intérprete do estilo romântico, e estimulava oportunidades profissionais para o conjunto vocal. O Trio musical produziu periodicamente e emplacaram gravações retumbantes, consideradas patrimônios culturais, em sua maioria de autoria de Herivelto Martins, tais como “Ave Maria no Morro”<sup>8</sup>, regravada por Dalva anos depois, tornando-a música antológica, junto com “Praça Onze”<sup>9</sup> traduziram manifestações culturais concentradas no cotidiano popular, dando voz a classes pobres, representada em letras e versos a vida marginalizada.

---

<sup>6</sup> Inicialmente formada por Francisco Sena. Após falecimento de Sena, Herivelto recria a “Dupla Preto e Branco”, com Nilo Chagas. O conjunto, posteriormente, integra Dalva de Oliveira passando a se chamar Trio de Ouro em 1937.

<sup>7</sup> Francisco de Moraes Alves, nascido em 19 de Agosto de 1898, Rio de Janeiro. Recebeu alcunha de ‘Rei da Voz’ pelo apresentador César Ladeira, em 1933.

<sup>8</sup> Composição: Herivelto Martins de 1942.

<sup>9</sup> Composição: Grande Otelo e Herivelto Martins de 1942.

Concomitante, o relacionamento construía-se justaposto com a vida profissional. O casal decide conviver maritalmente, atitude que causa hostilidade da sociedade patriarcal. Ela inteiramente envolvida não titubeia aceita a proposta, sem antes falsear a situação para família. Os anos iniciais de união fortaleceram a obstinação do jovem casal, posteriormente, oficializaram o casamento. Nesta ocasião, grávida do segundo filho do casal, Pery de Oliveira Martins<sup>10</sup> havia nascido em 1937 durante gravações na RCA Victor; Ubiratan de Oliveira Martins. Segundo Miriam Goldfeder (1980), em seu livro *Por trás das ondas da Rádio Nacional*, Dalva de Oliveira personificava a sobreposição de rebeldia e avidez procura pelo amor quimérico. Construindo a representação de uma mulher transgressora dos valores vigentes. Dalva naquela parábola artística crescente redirecionava todos os holofotes para sua figura. Neste momento, a constante profissionalização dos meios de comunicação, inclusive da classe artística feminina, concedeu ascensão econômico-social em tal nível que lhe tornariam provedoras de suas famílias e referências públicas.

As mazelas mundanas atingem o empíreo casamento, brigas coléricas, episódios de violência doméstica, descortinam vulnerabilidades na relação. Herivelto comprometia a solidez familiar por meio da boemia intensiva, outorgada pela sociedade brasileira condescendente com as “escapadas” masculinas. Curiosamente, as contendas transformaram-se em letras profícuas. O samba “Segredo”<sup>11</sup>, por exemplo, conquistou tal êxito que dominou a audiência brasileira, boatos sobre prováveis traições, suposições de vingança de Dalva como retribuição a má conduta do marido fomentaram ampla rede de investigação sobre indícios críveis em relação à separação. As narrativas, relacionadas à exposição de esferas pessoais, em benefício da publicidade, eleva a remuneração culminando em apresentações frequentes. O Trio de Ouro continuou gravando canções de sucesso, mesmo diante do inusitado cenário, letras passaram pelo escrutínio da imprensa, incendiando manchetes sensacionalistas. Desmentidas a todo custo pelo cantor, buscando não prejudicar as obrigações contratuais.

A vida pessoal e profissional de Dalva de Oliveira era dominada pelo marido, inclusive retendo seus cachês, restavam-lhe as trivialidades do cotidiano. Afinal, de acordo com Clarisse Ismério (1995), no livro *Mulher: a moral e o imaginário 1889 – 1930*, ser uma mulher obediente respondia a padrões normativos, acondicionamento simbólico e moral determinado por meio das suas ações. Enquanto, casos extraconjugais criavam situações

---

<sup>10</sup> Na época, mediante pedidos populares para o casal batizar o primeiro filho (a) a partir dos nomes existentes na gravação “*Peri e Ceci*”. Peri se tornaria o famoso cantor Pery Ribeiro.

<sup>11</sup> Composição: Herivelto Martins e Marino Pinto de 1947.

insustentáveis, no entanto, se fazia necessário engodo sobre casamento em favor dos compromissos profissionais. Nessa relação de poder, Herivelto se serve da pressão social, por vezes, contribuindo às exigências masculinas, perpetuando alienação adstrita a obediência. Pois, segundo Simone de Beauvoir (1970), na obra *O Segundo Sexo*, “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVIOR, 1970, p. 10).

A excursão à Venezuela determina os rumos do relacionamento dos artistas. O projeto megalomaníaco, criado por Dercy Gonçalves, contava com artistas renomados dentre eles Trio de Ouro. Todavia, despesas exorbitantes somadas a baixa renda das apresentações, resultam no fracasso. Abandonada<sup>12</sup> no país Dalva de Oliveira experimenta permissiva liberdade e cria oportunidades advindas da ambição e inteligência própria. Ao lado do maestro Vicente Paiva realizaram apresentações em casas noturnas, a temporada serviu de verniz para apresentar Dalva como mulher independente e autonomia artística conquistada. A colaboração rendeu a composição “Olhos Verdes”<sup>13</sup>, ode a marcante característica da intérprete, um samba canção, apreciado na era getulista. O dinheiro obtido serviu para quitar as dívidas e financiar retorno ao Brasil.

O processo de desquite<sup>14</sup> tramitava na justiça, Dalva de Oliveira, como mulher, estava sujeita ao conservadorismo autoritário cuja idealização da imagem feminina fabrica o arquétipo da mulher domesticada. Contudo, a erupção de Dalva de Oliveira como ídolo feminino, e a condição inerente ao gênero, gerou debates polêmicos, “Dalva, com seu ato virara o assunto do dia, da cidade, assunto nacional, assunto musical e musicado” (FONSECA, 1987, p. 52). Torna-se representante da liberdade intelectual e sexual, da participação feminina no âmbito público e incipiente igualdade de gênero<sup>15</sup>. Não podemos ratificar que a postura acolhida seja intencional, apesar disso, estampa novas identidades e apropriação de espaços destinados ao masculino. Enquanto, no processo de separação, magistrado da vara de família determina, devido a peculiaridade profissional, apartar os filhos do casal enviando-os para colégio interno.

---

<sup>12</sup> Neste ponto há discordância sobre o evento. Segundo Pery Ribeiro, no livro *Minhas Duas Estrelas*, Herivelto não teria abandonado os companheiros na Venezuela, pelo contrário estaria presente toda viagem junto com outros artistas abandonados à sorte. Adotamos a versão do biógrafo oficial, João Fonseca. A dissolução do Trio e separação do casal ocorreu durante viagem, por conta das desavenças pessoais do casal.

<sup>13</sup> Composição: Vicente Paiva de 1950.

<sup>14</sup> Método usado antes da instituição do divórcio, onde havia separação entre os cônjuges, mas não a dissolução matrimonial.

<sup>15</sup> Ao trazer para pesquisa histórica a categoria gênero, levantamos questões acerca das diferenças entre os sexos.

O sucesso avassalador da cantora de rádio seria explicado pela projeção e expectativas do público para com sua imagem. Para Maria Marta Picarelli Avancini (1996), em sua dissertação *Nas tramas da Fama: As estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50*, a imagem das cantoras de rádio preenchiam as necessidades psicossociais das camadas urbanas populares e por fim transmitiam valores “segundo interesses da classe dominante controlando o poder econômico e político dos veículos de comunicação” (AVANCINI, 1996, p. 33). Isso explica a figura controversa de Dalva como protótipo de mulher independente e dinâmica, oposta a indevassável armadura das convenções e boas maneiras reforçadas pela imprensa, cuja figura propõe certa ruptura com o modelo moral conservador. Representando potencial afastamento de uma iniciativa fechada e massificada consumida pelos ouvintes e assinantes.

### *3.1. O Encanto da Rainha: O Duelo Musical, o Título de Rainha do Rádio e os novos caminhos*

O existencialismo público dependia das campanhas publicitárias e promocionais envoltas a visibilidade. Para isso tornou-se necessário abdicar da privacidade expondo irrestritamente a vida particular aos olhos curiosos de fãs e imprensa sedentos por todos os detalhes minuciosos do cotidiano, esfera onde teoricamente é livre das pressões impostas pela mídia, em troca da condição de estrela, mobilizando atenção pública, transportando sua carreira a uma projeção comercial rumo à consolidação. Arrecadando mais investimentos de patrocinadores, donos de emissoras e gravadoras. As matérias sobre a vida particular da cantora não implicavam em revelar quem ela era verdadeiramente fora dos palcos, tal como aparece, a estrela fora construída através de uma relação intrínseca a almejada pelo público. Resumidamente, a especulação promovida pela imprensa sensacionalista construiu a personalidade Dalva de Oliveira.

Em 1950, transcorrida separação é inevitável a dissolução do Trio de Ouro<sup>16</sup>. Dalva ascendia em carreira solo reunindo grandes sucessos, a repercussão alcançada trouxe projeção profissional, pessoal e comercial. Sendo uma artista de grande rendimento as rádios

---

<sup>16</sup>Herivelton Martins refez o grupo, os vocais femininos foram assumidos por Naomi Cavalcanti. Dois anos depois, Nilo Chagas e Naomi retiram-se do conjunto para formar dupla. Herivelto Martins reconstruiu o Trio com Maria de Lourdes Bittencourt (esposa de Nelson Rodrigues) e Raul Sampaio.

divulgavam massivamente suas músicas, enquanto, demais canais veiculavam representações imagéticas transitando entre realidade e lúdico. Sua efetividade comercial permeou pela popularidade tecida através da relação entre artista e público. Maria Avancini (1996) aponta a justaposição de esferas privadas e públicas, determinantes para construção representativa do sucesso implantando suas realizações no imaginário popular.

O divórcio de Herivelto Martins esteve envolto a polêmicas e disputas judiciais prolongadas por dois anos cobertos pela imprensa carioca. Acusações mútuas publicadas em páginas de jornal e revistas do rádio que acompanharam, ininterruptamente, toda a guerra judicial entre os artistas. O público participava integralmente dessa lavagem de roupa suja, senão o alvo principal do espetáculo sofrível regado a paixão ressentida. Não havia lugar para indiferença, as revistas do rádio divulgavam descritivas novidades do embate entre os cantores influenciando diretamente na polarização Dalva *versus* Herivelto, assim como em um jogo futebolístico, inevitavelmente acabava-se sendo sugado nesse jogo pitoresco protagonizado pelo ex-casal. Parte da opinião pública condenava Herivelto pela exposição de detalhes íntimos referentes à sua mulher, por outro lado, grupos conservadores culpavam a cantora pelo desdobramento da história. Os ramos musical e midiático, atentos aos pormenores do divórcio, amplificam a polêmica vista qualquer oportunidade. Publicações despontaram contendo inúmeras histórias e versões de acontecimentos privados do ex-casal, visando lucrar com o escândalo.

Por dois anos Dalva de Oliveira e Herivelto Martins produziram músicas incansavelmente, tirando o fôlego dos ouvintes, assim, uma canção era lançada seguida imediatamente por outra como resposta. As dramatizações das gravações entoaram o período tumultuado da separação. Reiterando o protagonismo e o valor imprescindível da intérprete, denominando seus fantasmas em cada letra e verso, expurgando sentimentos opressores remanescentes, esperando obter em troca compreensão e empatia do outro que pudesse aplacar a fatalidade intermitente em seu futuro. Assim, as canções demonstram o processo de construção de uma figura entalhada por elementos pessoais, tornando verossímeis suas interpretações. As pujanças sentimentais da narrativa garantiram amplo mercado, consequentemente, sucessos ininterruptos, provocados pela assimilação entre ficção e realidade sustentada pela teatralidade das histórias evocadas. Relatos extraídos de um estado de espírito, permitindo, com base em representações, visualizar ou materializar minuciosos acontecimentos narrados e tematizados por letras sentimentais fabricando situações em cadeia misturadas a causas e consequências.

Legalmente vinculada ao Trio de Ouro fora, momentaneamente, impedida gravar pela Odeon. Quando recorre ao diretor artístico Vicente Paiva, ele assume responsabilidade sobre a produção. No mesmo período, “Tudo Acabado”<sup>17</sup> lideraria seu repertório, um samba canção de resultado excepcional, recebido como certificado da nova fase na carreira de Dalva de Oliveira. Creditado como resposta a “Cabelos Brancos”<sup>18</sup>, mesmo lançada anos antes da separação. O disco foi lançado e imediatamente a opinião pública entrou em frenesi, a letra foi divulgada como relato da condição feminina e uma mensagem para o ex-marido. A vendagem do disco atingiu recordes nacionais e nutriu uma “simbiose música-vida particular” (FONSECA, 1987, p. 53). Enquanto, Herivelto Martins tentava reconstruir O Trio de Ouro sem sua estrela principal.

Ressentimentos e mágoas antigas entre casal dividiram compositores que se posicionaram dispostos a utilizar como munição em canções regadas a indiretas. Herivelto enfatiza o papel de marido traído, colaborado por Marino Pinto e mais notavelmente pela figura controversa David Nasser, lesando a imagem de Dalva como mulher e esposa através de artigos misóginos, naturalmente assimilados e aceitos pela sociedade, inclusive ratificados por algumas mulheres, no *Diário da Noite*<sup>19</sup>. Porém, a cantora teve apoio de compositores que se apropriaram dos sofrimentos em composições memoráveis á sua defesa. Ataulfo Alves, Mario Rossi e J. Piedade foram os nomes escolhidos para ingressarem nessa campanha, responsáveis por alimentar Dalva com letras mordazes. A separação entre os artistas contribuiu para popularidade do segmento musical conhecido dor de cotovelo, característico pela expiação sentimental.

Herivelto enciumado e invejoso, vista popularidade lograda pela ex-esposa, dedica-se a gravação do samba “Caminho Certo”<sup>20</sup>, resposta a *Tudo Acabado*. Esse episódio debuta a querela antológica e lucrativa para indústria cultural, as canções alimentavam o apetite dos ouvintes e guarnecia imprensa. A ascensão social de Dalva de Oliveira avolumou o atrativo comercial no conflito musical. Assoma, ao estilo dor de cotovelo, “Quê Será?”<sup>21</sup> que convulsiona os ânimos em toda cidade diante das novas evidências relativas a cisão abrupta do casal. Cabia às músicas o papel de relatar um casamento desgastado, repleto de amargura e

---

<sup>17</sup> Composição: J. Piedade e Osvaldo Martins de 1950.

<sup>18</sup> Composição: Herivelto Martins e Marino Pinto de 1949.

<sup>19</sup> Jornal, de São Paulo, propriedade de Assis Chateaubriand desde 1925 até 1980.

<sup>20</sup> Composição: David Nasser e Herivelto Martins.

<sup>21</sup> Composição: Marino Pinto e Mario Rossi de 1950.

infelicidade, forma eficaz de assepsia. Com “Errei, Sim!”<sup>22</sup>, Dalva emplaca três músicas consecutivas na preferência popular. Ela provoca mais uma reviravolta, através desse clássico musical. Na letra a confissão de uma mulher fragilizada justificando adultério graças a indiferença do marido. Esse samba-canção, lançado em setembro de 1950, reitera o estigma de meretriz conferido as cantoras de rádio por uma corrente de conservadores. “Calúnia”<sup>23</sup> é a despedida da trágica história amorosa, oferece últimos subsídios ao fenômeno do melodrama. Consecutivamente, a resposta do Trio de Ouro “Vingança”<sup>24</sup> – gravação conhecida na voz de Linda Batista<sup>25</sup>. Ambas de sucesso razoável.

A expansão artística exaspera fã-clubes da cantora por todo o país, seus discos foram incorporados ao cotidiano e a intérprete símbolo imagético popular. Conforme Goldfeder (1980), Dalva de Oliveira rompeu com o romantismo introduzindo na cultura popular existencialismo negativista. O reconhecimento profissional transforma-se objeto de desejo, enfrentando a sociedade em nome da realização. Dalva se envolveu plenamente na música como forma de provar o mérito de ocupar e estar naquele espaço. Nesse sentido, a independência feminina teve esse propósito, destruir exclusões sociais e econômicas, em níveis extremos e duradouros de desigualdade, entre os gêneros. Uma manifestação assertiva acerca da representação de uma figura feminina ligada ao papel de mãe, retificando o interesse em prosperar através da profissão de cantora. Na balança de preferência, e identificação com seus dramas pessoais, o público propende a seu favor.

Contratada da Rádio Nacional, gravando na Odeon, Dalva era a cantora de rádio mais comentada no país, discos atingindo recordes de vendagem, prestígio e popularidade resultaram na predileção a candidatura ao título Rainha do Rádio<sup>26</sup>. O percurso até essa conjuntura foi definido por escândalo matrimonial, internação dos filhos em colégio interno e os assédios de pretendentes correspondidos, avivando comentários sobre a vida de mulher irremediável. Condições que levavam crer no resultado desfavorável contra os poderosos fã-clubes de Emilinha Borba<sup>27</sup> e Marlene<sup>28</sup>. Em 1951, após votação acirrada é eleita Rainha do Rádio, recebeu de Marlene, amiga desde Cassino da Urca, centro e coroa perante indóceis fãs

---

<sup>22</sup> Composição: Ataulfo Alves de 1950.

<sup>23</sup> Composição: Marino Pinto e Paulo Soledade de 1951.

<sup>24</sup> Composição: Lupicínio Rodrigues de 1951.

<sup>25</sup> Florinda Gandino de Oliveira, nascida em São Paulo no ano de 1919.

<sup>26</sup> A Associação Brasileira de Rádio criou o concurso para arrecadar fundos em benefício da construção do Hospital dos radialistas. A votação dava-se mediante cédulas inclusas na Revista do Rádio e a primeira coroação em 1937.

<sup>27</sup> Emília Savana da Silva Borba, nascida em 31 de agosto de 1923, Rio de Janeiro.

<sup>28</sup> Vitória Bonaiuti De Martino, nascida em 22 de novembro de 1922, São Paulo.

no Teatro João Caetano. Esse capítulo lindíssimo confirma o triunfo artístico, reconhecimento de cantora ilustre e autêntica da música popular brasileira. O título lhe adornou imagem de símbolo para mulheres que ousam ser diferentes, ou para mulheres que almejam possuir essa característica. Ícone das classes marginalizadas como prostitutas, homossexuais, presidiários. Nesse mesmo período, a guerra musical havia esmorecido, Dalva redireciona a carreira ao lançar “Kalu”<sup>29</sup> e “Fim de Comédia”<sup>30</sup>, unidas pela exitosa vendagem.

Consagrada e financeiramente estável, conhece, em 1952, o músico Tito Clement, em viagem a Argentina para apresentação na Rádio El mundo<sup>31</sup>. Fascinado pela voz incomparável e beleza física de Dalva começa a cortejá-la sendo correspondido, envolvem-se amorosa e profissionalmente. Tito, agindo de empresário, desmediu esforços em projetos ambiciosos, aspirava dar tolhimento e reestruturação a vida profissional e refinar a postura da artista. Neste cenário, Tito observa conjuntura propícia para introduzir Dalva de Oliveira no mercado internacional. A temporada inicia por Portugal, Espanha, segue para França, onde celebrariam a relação em cerimônia religiosa em Paris, na Igreja Montmatre; continua até Inglaterra. Na capital inglesa, a artista permaneceu para gravações, acompanhada do maestro Roberto Inglez e orquestra. Na ocasião, cantou na coroação da Rainha Elizabeth II, no Hotel Savoy. Marcante temporada europeia eleva a posição dama da canção brasileira. Retorna ao Brasil laureada diva recepcionada sob acotovelamento composto por um séquito, arrolado a seu serviço, pois “ela era protetora de todos, suas desventuras musicais eram um bálsamo para o desatino daquela legião” (FONSECA, 1987, p. 77).

Intérprete emblemática do romantismo, cartaz do comportamento livre, independente, prerrogativas do indivíduo para validar suas opiniões e vontades, a personalidade Dalva de Oliveira é controvérsia e de interpretação subjetiva. Em voga, o discurso de construção do sexo através da perspectiva biológica adéqua relações entre os gêneros num modelo opressor sociocultural. A resistência dessa mulher/cantora reestruturou seu papel, representatividade e vivência nessas relações musicais e sociais. Essa projeção e identificação influenciaram transformações de condutas e mentalidade em relação às mulheres, tocante ao espaço privado e público. Por isso, tal remodelação sociocultural promovida pelas cantoras de rádio consistia propaganda perigosa dentro do popularismo conservador. Procedente do medo masculino

---

<sup>29</sup> Composição: Humberto Teixeira de 1952.

<sup>30</sup> Composição: Ataulfo Alves de 1952.

<sup>31</sup> Informações retiradas do site <http://dicionariompb.com.br/>- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

diante indivíduo feminino independente que deve ser subjugado, vendo a mulher como Outro<sup>32</sup>.

Quando da transferência da Rádio Nacional para Rádio Tupi, ao final de 1952, Dalva de Oliveira estrearia no palco da emissora interpretando canções datadas na carreira. Com vida profissional consolidada excursões a Argentina e países fronteiriços requisitaram sua presença. Contudo, a periodicidade das gravações reduziu substituída por lançamentos anuais, nesse sentido, o prognóstico apresentava declínio do rádio e ascensão do aparelho de televisão. Embora buscase seguir a disciplina instaurada por Tito no palco, rememorando os anos de rígida obediência durante participação no Trio de Ouro, referente ao cotidiano era insustentável prosseguir com mesma postura. A espontaneidade habitual de Dalva ocasionou desentendimentos dentro do casamento, acentuando aspecto de contrato social ao decorrer da relação.

Dalva de Oliveira viu-se obrigada reinventar-se artisticamente, pois inúmeras novas personalidades surgiram, atraindo atenção do público e indústria cultural. Dessa forma, escolhe por gravar boleros, percebido como novo ritmo musical a irromper dentre predileção popular. A intérprete expressava e dramatizava em ritmo envolvente e melancólico, alcançando popularidade nacional a efeito de interpretações passionais. Apoderado e elevado a um novo patamar na sua voz transformou alguns boleros em clássicos que reavivaram comercialização dos seus discos. Em 1956, prevalecia novidade em detrimento da velha vanguarda, Dalva observava carência de espaço midiático e potencial de atração diminuído, até para Revista do Rádio veículo concentrado na divulgação dos pormenores da sua vida profissional e pessoal. Manifestações de jovens artistas usurparam a monarquia Dalvista. De acordo com João Fonseca (1987), a onda reformista inaugurada junto ao efusivo contexto sociopolítico, originada ascensão a presidência de Juscelino Kubitschek, enturva a carreira da cantora.

Movida pelo esquecimento dentro do mercado brasileiro redireciona as atuações. Dividida entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, Tito permaneceu garimpando propostas profissionais, o consumo periódico dos fãs-clubes garantia a vendagem dos discos, mantendo as receitas financeiras satisfatórias. No entanto, popularidade em baixa, Dalva de Oliveira estacionou no repertório dramático, desagradando o público jovem, consumidor de Rock'n

---

<sup>32</sup> Simone de Beauvoir exemplifica o Outro como o inimigo, a matéria oposta a unidade, ser estranho que cria desordem e corrompe a ordem natural, controverso á regra.

Roll e Twist. Uma revolução cultural que atingiu seu auge na sociedade brasileira, a liberação sexual inquietava e a Bossa Nova e o Rock destronaram o sentimentalismo massacrante. Em 1960, Dalva requeitava antigos sucessos, alternativa encontrada pelas gravadoras diante do competitivo mercado fonográfico. Ante adversidades remodelou imagem abraçando as transformações musicais, influenciada pela rebeldia jovial brasileira. O esfacelamento das estações de rádio reconfiguram o mercado, mudanças sociais e políticas, refletidas nas inclinações por esse ou aquele estilo musical. No mar de estrelas, competições e crescente concorrência entre remanescentes da era do rádio, constrói-se uma batalha feminina invisível para mídia e público (FONSECA, 1987).

O casamento, antes titubeante, termina em brigas e perde a guarda da filha adotiva, Dalva Lúcia, que preferiu companhia do pai ambos retornando para Argentina. Novamente, a vida pessoal de Dalva estampa capas dos jornais. A imprensa explora cada momento para ressuscitar imagem de mulher incorrigível, o acontecido combustível para revelações musicadas, tais como “Teu Castigo”<sup>33</sup>, “Lencinho Querido”<sup>34</sup> e “Prece de Amor”<sup>35</sup>. Sem alarde da imprensa, a balzaquiana Dalva de Oliveira ressurgiu ao gravar “Rancho da Praça Onze”<sup>36</sup>, “Hino ao Amor”<sup>37</sup> (Hymne à L’amour), cantada inicialmente por Edith Piaf. A interpretação rememora o apoteótico início de carreira. A aclamação lhe fez crer no recomeço profissional. A posterior conheceria o jovem, e recém-saído da aeronáutica, Manuel Nuno Carpinteiro. Entre o casal havia 20 anos de diferença, mais motivos para discriminações, gerada pela dicotomia de gênero, contracenários aos perfis femininos restritos ao papel de mãe e esposa que execra sexualidade feminina. Rapidamente, a relação progride, logo passam a morar juntos, seguidamente, oficializaram a união. Dalva adentrava no terceiro e último matrimônio.

### 3.2. *O Silêncio da Voz*

Constantemente encontramos nas letras a presença marcante da solidão, eterna vilã da existência feliz, marcando as passagens de noites em intermináveis esperas. Um estado de

---

<sup>33</sup> Composição: Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça de 1956

<sup>34</sup> Composição: Filiberto, Magéri Neto e Peña Losa de 1956.

<sup>35</sup> Composição: René Bittercourt de 1956.

<sup>36</sup> Composição: Chico Anísio e João Roberto Kelly de 1965.

<sup>37</sup> Composição: Edith Piaf, Marguerite Monnot e Odayr Marsano de 1949.

espírito ecoante servindo de permanente companhia. Correspondente a uma vida notívaga preenchida pela dor e tristeza incessantes manifestadas em coro nas canções imersas a álcool e cigarros. Sentimentos originados pela melancolia lancinante, descritos por meio de mensagens diretas ou metafóricas, cobertas em autoindulgências são testemunho e desabafo. Evidência do tom confidencial que expõe o mais íntimo sentimento, estruturando a narrativa condizente ao estado de espírito boêmio.

A história de Dalva de Oliveira acomete o privado e demais versões veiculadas pela mídia convergindo em conteúdos diversos inclusos nos repertórios. As músicas interpretadas compreendem universo temático voltado às mulheres que remetem desilusões amorosas, angústia, traição, assuntos caros ao mundo abordado, ressaltam importância das questões associadas a significados discursivos dentro de atmosfera orientada pelo público feminino. Por isso, arcos sentimentais interpretados por Dalva abraçam o indivíduo e suas emoções, e o liame com seu “eu” verdadeiro.

Dona de impressionante potencial vocal, referência para cantoras contemporâneas e gerações futuras, responsável por sucessos acachapantes, sinônimo de representatividade, musicalidade criou a intérprete versátil. Infelizmente, a tumultuada existência reservaria outro desfortúnio. Em 1965, Nuno Carpinteiro responsável pela direção do automóvel onde estavam presentes, o empresário da cantora e a própria. Durante uma provável discussão entre o casal, Nuno perdeu controle do veículo, decorrendo no atropelamento e morte de quatro vítimas. Dalva de Oliveira foi socorrida e às pressas encaminhada ao Hospital Miguel Couto. Fora submetida a exames onde se teve o saldo do acidente, fratura na mandíbula, afundamento molar – decorrência de profunda cicatriz no lado esquerdo da face, atenuada após procedimentos estéticos - e paralisia facial. Durante internação, inquérito sobre o acidente foi instaurado nele constatado responsabilidade de Dalva e Nuno, ambos arcaram com indenizações aos familiares das vítimas, afora, despesas hospitalares. Gastos financeiros que inevitavelmente dilapidou o patrimônio, desmoralização artística e mercadológica da cantora.

Ratificando a força sobre-humana dessa mulher renascia no palco do programa TV Excelsior, apresentado pelo falecido Flávio Cavalcanti, uma mística interpretação de coletânea musical. Na presença de grande público emergiu dos destroços, retomou carreira, resguardada proporções, empenhada em resolver a crônica falta de dinheiro. Prosseguiu com a carreira em intenso ritmo, essa rotina lança a cantora numa jornada de shows vertiginosos. Nesses lugares apresentava-se propensa ostentar seus males, e inalterável boemia.

“Máscara Negra”<sup>38</sup>, gravada para o carnaval de 1967, manifesta receptividade comercialmente, fora agente determinante para que Dalva grava-se álbum de estúdio “A Cantora do Brasil” (1967). No repertório a excelência passional, materialização da atitude questionadora em voga, alusivo ao âmbito político autocrático<sup>39</sup>, incluído associação com jovens compositores em ascensão, como Tom Jobim. Apesar das tentativas de readequações no mercado musical, ele dispersive tratamento periférico a remanescente da fase áurea do rádio nacional. Restrita aos festivais carnavalescos no qual encontrava público cativo, “era uma pálida lembrança daquela figura arrebatadora dos teatros João Caetano e Recreio, dos auditórios da Tupi e da Nacional, do Cassino” (FONSECA, 1987, p. 111). Por causas das sequelas do acidente, Dalva se transfigurou num espectro discrepante da personalidade poderosa tendo a vitalidade musical sua propaganda. A gravadora Odeon lançou periódicas coletâneas, gravações dos áureos anos, entre 1950 e 1960. Envolvida nessa melancolia implacável suas memoráveis apresentações, durante esse período, transcorriam entre sucessivas crises de humor.

Dalva de Oliveira reencontrou-se nas composições carnavalescas, tais como “Zum-Zum”<sup>40</sup>, “As Pastorinhas”<sup>41</sup> e “Tem Mais Samba”<sup>42</sup>. Em 1970, o sucesso substancial “Bandeira Branca”<sup>43</sup>, finalista no concurso do Teatro João Caetano, e prematuramente eleita por escolha popular, disputou contra *Clarim*, de Dircinha Batista. No decorrer da exibição enérgica, Dalva de Oliveira provocou completa apoplexia dos presentes no estádio maracanãzinho. Intérprete soberana, o esplendor daquele ápice não lhe garantiu a vitória no festival. A injusta derrota criou ostensiva irritação, em compensação a canção se tornou hino nacional. Ressurgiram convites para apresentações em programas e shows em todo território nacional, a frequência de apresentações perante olhos perscrutadores ocasionaram irregularidades vocais e exaustão. Fragilidades que não impediram de gravar costumeiras marchinhas carnavalescas. Promove “A Lágrima”<sup>44</sup> vencedora do concurso supracitado, o júri redimia-se do arbitrário terceiro lugar de *Bandeira Branca*. Outrora não alcançou mesmo

---

<sup>38</sup> Composição: Pereira Matos e Zé Kéti de 1967.

<sup>39</sup> O Congresso Nacional promulgou o Ato Institucional n. 4 que atribuiu a constituinte autoridade ilimitada.

<sup>40</sup> Composição: Fernando Lobo e Paulo Soledade de 1951.

<sup>41</sup> Composição: João de Barro e Noel Rosa.

<sup>42</sup> Composição: Chico Buarque de Holanda de 1968.

<sup>43</sup> Composição: Max Nunes e Laércio Alves de 1970.

<sup>44</sup> Composição: Max Nunes e Laércio Alves.

sucesso com “Rancho da Esperança”<sup>45</sup> de regular execução, última contribuição diante da alta concorrência saturando o cenário.

Por conseguinte, desencadeado calvário hospitalar de três meses teve morte decretada em agosto de 1972. O velório ocorreu no saguão do Teatro João Caetano, milhares de pessoas de diferentes estratos sociais apresentaram condolências a Rainha do Rádio. Estações de rádio brasileiras irradiaram seus sucessos entoando a lúgubre despedida. Traslado o corpo ao cemitério Jardim Saudade, em Jacarepaguá fora assistido sublinhado por demonstrações de carinho e homenagens, “uma cidade inteira estava de luto, triste, sabendo que havia perdido uma das pessoas que mais contou seus costumes, belezas, seus encantos” (FONSECA, 1987, p. 134).

Durante anos Dalva de Oliveira experimentou engajamento e euforia de espectadores em escala nacional e internacional, fã-clubes ruidosos avivaram interesses comerciais e publicitários colossais proporcionando ampla vendagem de discos e influência sobre o público consumidor, estreitando relação ídolo-fã que já vinha ocorrendo desde os anos 1940. Dalva exprime singular funcionamento da relação com o público, instrumento de uma multiplicidade de práxis, ou seja, a artista movimentava-se através dos âmbitos das emissoras e meios associados; revistas especializadas e o próprio ramo industrial discográfico; agindo unicamente enquanto objeto sógnico. Desse modo, a estrela do rádio intercomunica discursos, práticas, comportamentos, modos de sociabilidade e estéticas. Todas articuladas e voltadas à figura construtiva numa relação entre estrelas do rádio e o social no meio radiofônico.

A intérprete sob escopo midiático tornou-se fonte de investimento artístico e individual. Há reportagens explorando sua vida profissional e privada, assim como, tudo relacionado ao mundo da fama. Fazendo parte de um processo íntimo e paradigmático. A vida sentimental circularia pelos jornais e revistas, principalmente a Revista do Rádio, esmiuçando respectivos hábitos, opiniões, lançamentos de novas turnês e seus relacionamentos. Todas as informações genéricas típicas de um editorial pautado no divertimento do público e sua voraz curiosidade. Mas ao ultrapassar tais informações vê-se revelar uma Dalva humanizada passível aos sentimentos mais íntimos e profundos transmitidos pelas canções.

Somando-se aos incidentes trágicos compõe-se a sua figura de mulher fadada a estampar capas de revistas em tons infortúnios. Uma mulher marcada pelo sofrimento levada pelas emoções e desintegração pessoal. Construindo um perfil baseado no drama pessoal e

---

<sup>45</sup> Composição: Elzo Augusto e M. Nuno.

sentimentos aflorados, percebidos através do repertório interpretado extraordinariamente por Dalva, transformando-a numa cantora/mulher permanentemente em cartaz, seja pelas emoções avassaladoras ou retratando a tristeza e sofrimento ligados as tragédias vividas. Assim, “dela o amor fez o que bem entendeu: judiou no que pode, maltratou como não devia. Mas ela tudo aceitou, e as marcas estão visíveis por aí, nas canções que viveu” (CARVALHO apud FONSECA, 1987, p. 141).

Em morte lhe foi reconhecido valor artístico e contribuição a música popular brasileira, Dalva de Oliveira se transformou na representação da minoria silenciada. Seu comportamento era de quem se quer livre, traduziu sua experiência em interpretações contundentes, extraídas da alma. Referência em vendas de discos durante carreira solo dividiu suas gravações entre gravadoras RCA Victor, Columbia e Odeon, registros apontam 71 discos, aglomerados em LP's e CD's póstumos, quanto a composições de autoria própria, de acordo com João Fonseca (1987), há controvérsias sobre co-participação, em canções autorais e colaborativas, com o ex-marido Herivelto Martins quando integrantes do Trio de Ouro.

Expressão da identidade nacional Dalva de Oliveira sobre-excede tempo e espaço, correlativo a canções dramáticas expressou sexualidade e subversão das relações entre homem e mulher, elementos que causavam ojeriza aos grupos dominantes. Sem recorrer cegamente às normas estabelecidas, golpeia padrões normativos. Dessa forma, a estrela Dalva inflou reformulações do conceito de gênero, destituiu a condição feminina submissa e estabeleceu, a partir da sua independência, a integralidade de sujeito histórico. Para apartar o conservadorismo radical, banhado em incompreensão, recolheu-se na felicidade efêmera. As gravações lembradas como identificações de associações românticas, desabafos sutis, pontilhados de inocência, baseados nos traumas e tristezas transformaram-se na sua autodestruição.

Decorrido tanto tempo, usando os indícios mobilizados, constatamos a condição simbólica da inaplicabilidade de regras a figuras acima da temporalidade. Transformada em um gigante musical silencioso, eventualmente despertado quando saudosistas descobrem esse episódio sociocultural. Nesse momento, ela canta e revela uma passagem histórica delineada mediante eventos controversos e dilemas morais. O tempo lhe fez justiça, o comportamento condizente ao tempo presente reflete a pessoa construída sobre regras próprias, através das vivências, moldando uma mulher moderna, dignificando o trajeto percorrido. Nessa recriação histórica, indícios recriaram o espaço musical, a condição feminina internalizada que

romperam concepções moralistas e libertaram manifestações de mulheres preteridas pela institucionalização masculina. Expressão da importância musical e social incisiva.

#### 4. Dolores Duran: A Gênese da Dama da Noite

A música emula diferenciações acerca de valores e hierarquias sociais sob conteúdos e personagens culturais. A representação feminina ocorria por meio da limitação à função de intérprete na diáspora musical, meramente, interlocutoras das questões e perspectivas concernentes ao masculino. Contudo, investigando a história da música popular brasileira encontramos mulheres protagonistas, autoras de composições autorais inerentes a sua representatividade e vivências. Dolores Duran engloba categoria de mulheres fundadoras da própria comunicação, encorpa novas identidades sociais e profissionais, ocupando espaços, exprimindo discursos por direitos igualitários na vida pública, atualmente, considerados feministas e politizados. De certo modo, Dolores Duran circunscreve a socialização do espaço musical, dilatação do leque temático brasileiro em letras críticas quanto a padronização dos gêneros.

Proveniente do bairro da Saúde, na rua do Propósito, centro do Rio de Janeiro. Adiléia Silva da Rocha Duran, nascida em 7 de junho de 1930, filha de Josepha Silva da Rocha, dona de casa e, eventualmente, costureira, e registrada por Armindo José da Rocha, sargento da marinha. No livro *Dolores Duran: A noite e as canções de uma mulher fascinante*, Rodrigo Faour (2012), ao cruzar certidões, casamento civil - ocorrido em 10 de dezembro de 1932 - e batismo, observa discrepâncias entre as datas. Logo, Adiléia foi concebida fora da constância do casamento, decorrente de relação materna com o policial Antônio Dias. Correspondente a ordem pré-estabelecida intrínseca ao padrão de comportamento conservador transmitido através dos processos históricos, a filiação ilegítima era condicionada a hierarquia moral que justificava verdades suprimidas. Por isso, o mérito da visão moralista segue às cegas determinados sistemas e tratados cuja falsa harmonia revela comprometimento com a hipocrisia social. O tabu familiar analisado compreende rígida organização de uma consciência interior do trato familiar tendo resultado ocultamento e constrangimento da opinião pública. Pois, todo tabu, sempre que confrontado, transforma-se obrigatoriamente em alteração.

Percebe-se precocemente que os fundamentos musicais estavam manifestos em apresentações nos ranchos carnavalescos<sup>46</sup> e festas populares católicas, igualmente, afluía a natureza irreverente de Adiléia. Como de praxe, participou do concurso de calouros de Ary Barroso, o mais exigente apresentador do ramo, “Calouros em Desfile”; onde interpretou “Vereda Tropical”<sup>47</sup>. Externada completa segurança vocal e pronúncia irretocável impressionou os presentes. Em 1941, decorrente da reverberação fomentada a partir do programa, seria convidada para participar do programa “Escada de Jacó”, comandado por Zé Bacurau, junto com elogiado desenvolvimento integrou a caravana de cantores do programa (FAOUR, 2012). A incursão contou com incentivo familiar incondicional, contrariando os costumes da época vigente. Esse engajamento e precocidade artística configura contratação para elenco infantil do radioteatro “Hora do guri”, invariavelmente, permanecia sob diligência maternal. Simultaneamente, fora acometida por reumatismo infeccioso, doença inflamatória que afeta órgãos como articulações, cérebro e coração, e justamente neste músculo verificou-se comprometimento perene.

Diante do falecimento de Armindo encerra os estudos primários e apressa sua profissionalização, no ânimo de ajudar nas despesas domésticas. Atuando em seguida no “Teatro da Tia Chiquinha”, aos doze anos, programa destinado ao público infantil da radioteatro carioca Tupi. Embolsando baixos cachês, dona Josepha se reuniu com o diretor da rádio, Olavo de Barros, solicitando aumento dos rendimentos.<sup>48</sup> A questão fora sanada quando Olavo move Dolores para participações temporais em peças infantis do teatro Carlos Gomes. As participações em várias montagens ajudaram no pequeno orçamento da família e exaltou o talento da jovem integrante, os sucessivos espetáculos infantis atravessaram de 1942 a 1944.

De gosto musical refinado Adiléia ouvia canções internacionais. Nesse momento, ao observar a facilidade com idiomas, se debruça no aprendizado de pronúncias e músicas. Interpretações em espanhol, inglês e francês viabilizaram participação no concurso “A procura de uma cantora de boleros” coordenado por Renato Murce, produzido pela Rádio Nacional. Usufruída condição de jovem destaque em linha crescente, as atuações elevam sua situação financeira, indício de um movimento social que constitui iniciativa das mulheres a sua profissionalização. Suas apresentações encantaram a todos, até chegar aos ouvidos de

---

<sup>46</sup>As introduções dos Ranchos carnavalescos são influência cultural africana, de origem Banto e Sudanesa, surgiram no Rio de Janeiro em 1872, marcadamente popular. Os ranchos primavam pela variedade instrumental e rítmica nas andanças pelas ruas.

<sup>47</sup> Composição: Gonzalo Curiel de 1936.

<sup>48</sup>Informações retiradas do site <http://dicionariompb.com.br/>- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Lauro Paes de Andrade e sua esposa, principais personagens na embrionária carreira da cantora. Em 1949, consegue primeiro contrato na Rádio Clube do Brasil<sup>49</sup>, após notabilizar-se no programa de Celso Guimarães, “Gente Nova”. A cantora tornar-se-ia figura frequente na rádio, granjeando espaço no meio artístico e conexões entre artistas notórios. O mérito individual conquistado fora responsável pelo convite para teste na célebre boate Vogue. Na audição interpretou inúmeras canções em diferentes idiomas, sacramentando contratação aos dezoito anos. A contar desse dia passa usar o pseudônimo, que seria reconhecido nacionalmente, Dolores Duran. As constantes apresentações lhe rendiam admiradores, dentre eles César de Alencar, encantado convida Dolores para Rádio Nacional, para seu populearesco programa irradiado aos sábados à noite. Transitando entre distintas esferas sociais; características da versatilidade e identidade artística, durante ano corrente, ela alterna entre aparições em boates elitistas e shows circenses.

Dolores Duran investiu na carreira de cantora, porém o plano “b” ser atriz iniciante parecia uma via mais acessível, visto extensa concorrência no rádio; vivenciando intensamente o ambiente musical adquiriu respeito e apreço perante cenário midiático. Contudo, fora alvo de comentários beligerantes diante da profissão, mulheres artistas, fossem elas cantoras ou atrizes, vivenciaram potencializados preconceitos diante atuação artística. Comportamento extremamente distante da normatividade e contrário aos padrões femininos estipulados. Essa constante identidade feminina estava diretamente relacionada as responsabilidades de esposa e mãe, estrutural para a permanência e manipulação sobre condutas e práticas designadas a homens e mulheres delimitando sua existência. De acordo com Paola Borges (2017), na dissertação *Cantoras do rádio e mulheres – um estudo sobre representações femininas no Brasil da década de 1950*:

“Imagens estas que não necessariamente condiziam com as vidas e escolhas pessoais dessas cantoras, mas que acabavam correspondendo aos valores que se queriam predominantes em relação a condutas, comportamentos e estilos de vida das mulheres da época e deveriam, portanto, ser difundidos a partir de artistas que, dada sua popularidade, já se colocavam como formadoras de opinião” (BORGES, 2017, p. 69).

A repetitiva propagação do arquétipo da mulher domesticada fundamentou a construção das figuras femininas das cantoras como veículos de “disseminação ideológica” (MATOS, 1997, p. 43). As cantoras atuaram como propulsoras comportamentais, guardiãs de mensagens generalizadas determinantes a sua inserção social, utilizadas pelo grupo

---

<sup>49</sup> Inaugurada em outubro de 1924, a emissora carioca foi um das primeiras no Brasil e segunda maior do Rio de Janeiro.

dominante. Um território onde atinge a verdadeira alegria partilhada com as assíduas assinantes e os fã-clubes por meio das revistas do rádio. Representações de modelos femininos, direcionados por um controle parcial dos comportamentos e educação. Construção semiótica vinculada a valores moralistas e conservadores, inspirações disseminadas visando manutenção da ordem social. Logo, podemos argumentar que tais métodos constituem símbolos e referências ético-morais, cuja síntese encontra-se materializada em matérias e informações transmitidas pela comunicação em massa.

Maria Izilda Matos (1997), no livro *Dolores Duran: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*, observa que foi na noite carioca onde a cantora se identificou com “o universo e suas normas, expressões diferenciadas atípicas das utilizadas das do dia” (MATOS, 1997, p. 43). Nesse sentido, demarca o papel da mulher nesse período, em um quadro de extrema experimentação da vida cosmopolita e noturna. Dolores Duran desvinculou-se da tendência em voga das composições assinadas e criadas por homens, ela surgiu com uma produção musical própria, enfaticamente influenciada pelas experiências transitórias e pela boêmia atraindo admiradores através da peregrinação nas noites cariocas.

A restrição a inclusão das mulheres na música, principalmente no samba canção, não estruturou impeditivo para expressiva artista Dolores Duran adentrar no campo musical monopolizado por homens. No entanto, os efeitos das desigualdades acarretavam vulnerabilidades, em particular, diante a condição de mulher negra alvo da insensibilidade do preconceito racial. “A banca do distinto”<sup>50</sup> retorquia tais atos de racismo, sofridos no decurso das exibições no circuito carioca. Em entrevista cedida a Rodrigo Faour (2012), Billy Blanco descreve a inspiração nascida da história compartilhada pela intérprete, nessa época seu *affair*. Havia um pedante frequentador dos shows da *crooner* na boate Little Club, no afamado Beco das Garrafas, em Copacabana, diariamente ocupava as primeiras mesas, sempre de costas para o palco, quando expressava intenção de ouvir alguma música em especial, sem dirigir única palavra à intérprete, gesticulava ao garçom entregando bilhetes contendo os dizeres ‘manda a neguinha cantar essa musica aqui!’ (FAOUR, 2012, p. 338). O profissionalismo de Dolores impedia conduta descortês, por isso, atendia aos pedidos pacientemente. Imediatamente, a música fez sucesso na voz de Dolores.

Sempre dedicada Dolores Duran idealizou sua profissão aspirando à independência financeira e liberdade pessoal, marcando uma jovem e conceituada carreira de cantora

---

<sup>50</sup> Composição: Billy Blanco de 1950

transpondo preconceitos sociais. Dolores desmitifica a cantora/compositora/mulher boêmia numa trajetória artística marcada pela dualidade, entre dois pólos distintos, debruçando-se num trabalho reflexivo sobre a diferença entre os sexos, quanto a relação do ser mulher, delineou uma personagem sofridora relação ao ser amado, enquanto artista respirava no seu cotidiano experiências absorvidas no dia a dia noturno rotuladas escandalosas para sociedade, maculando padrões normativos e priorizando sua liberdade identitária e de expressão.

#### *4.1 A Escalada do Sucesso: As Primeiras Gravações e o Surgimento da Compositora*

A radiofonia acelerou a modernidade pela qual seria conhecido veículo informativo de produção barata. Um aparelho vinculado a um tempo histórico propagador de padrões comportamentais e estéticos integrados ao contexto histórico. Nesse contexto surge Dolores Duran, poetisa dos fatos corriqueiros. Prospera dramatizando sequelas amorosas, voltadas para um público de classe média baixa, denunciando mudanças nas relações sociais e de poder entre os gêneros. Tal quais as colegas de profissão, corporifica a vida sem censura, depreende existência recusando restrição e subordinação ao homem.

Depois de estruturada carreira retirou-se em turnê pelo Brasil realizando apresentações nos estados do Espírito Santo e interior do Rio. O fenômeno Dolores Duran, impressionou através da hercúlea vocalidade, ecletismo e dicção impecável. Em 1951, culminância da escalada de sucesso estampou a primeira matéria na Revista do Rádio. Importante publicação do período, ênfase dada à trajetória humilde e repentina, relevância cultural e musicalidade desalentadora fabricaram uma Dolores Duran solitária e triste, particularidades avivando fantasias coletivas. O processo de exposição em programas da Rádio Nacional e expedientes como *crooner* originam gravação dos sambas-canções, de medíocre reprodução, “Que bom será”<sup>51</sup> e “Já não interessa”<sup>52</sup> lançadas pela gravadora Star. Além disso, a cantora havia sido contratada para apresentações na boate Acapulco, concretizada numa temporada bem sucedida. Historicamente ambientes noturnos constituíam vivências e experiências que respiravam tempos e regras peculiares cujas produções musicais respeitavam princípios antagônicos ao furor de ídolos e hábitos populares. Dolores Duran experienciava o apreço dessa classe intelectualizada e boêmia. Os primeiros sucessos em disco vieram a partir de

---

<sup>51</sup> Composição: Aylce Chaves, Paulo Marques e Salvador Micelli de 1951.

<sup>52</sup> Composição: Domício Costa e Roberto Faissal de 1951.

1952, gravando sambas de carnaval, no início. No LP de estreia, identifica-se imposição da predileção por um repertório contrário ao mercado popular, uma panacéia de canções em oito idiomas que explorou a propalada habilidade poliglota. Estavam incluídos “Outono”<sup>53</sup>, primeiro sucesso considerável, e “Um amor assim”<sup>54</sup>. O primeiro disco obteve magra ressonância comercial, implicação do repertório internacional e prestigiado pela burguesia.

Salvo expediente no rádio e boates noturnas, acrescentava orçamento em bailes regionais, entre os shows conheceu o músico João Donato. Sabida natureza do relacionamento gerou escândalos, por Dolores, com 21 anos, ser mais velha que Donato, que tinha 17 anos, dava-se irremediável a separação. O tão desejado casamento com João Donato sofreu oposição da família do músico, o preconceito racial e social era incontestável. Regressa a consciência comum insuflando estereótipo da cantora de rádio como mulher de conduta moral duvidosa. Pois, segundo Judith Butler (2003), em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, a experiência de uma cantora transforma ações e práticas em atos de rebeldia a modelos normativos e qualquer imposição institucionalizada visando restringir as funções esquematizadas.

Na Rádio Nacional intensifica aparições nos programas da casa, auxiliada por orquestras grandiosas, convertida personalidade predileta detentora de atípicas qualidades artísticas disponíveis no cenário musical. Visibilidade e admiração transformaram Dolores em símbolo da noite carioca de ostensivas interpretações sentimentais destinadas aos corações desafortunados. Dolores Duran contemplou fecundo aumento nos compromissos contratuais, alicerça carreira de cantora multifacetada de mérito indubitável, e passo a passo o êxito obtido sustentou melhorias financeiras. Início de 1954, concretiza negociação com a gravadora Copacabana Discos, nasce o exponencial “Tradição”<sup>55</sup> e “Bom é querer bem”<sup>56</sup>. A concepção poética se permitiu compor livremente e trabalhar em conceituadas parcerias.

Talentosa sabia alternar a voz em diferentes castas musicais, acrescidas ao forte tom coloquial e intimista. Por mais que fosse cantora de rádio revelação a representatividade no mercado fonográfico ainda mostrava deficiência. Para divulgar sua imagem artística o selo Copacabana discos lança “O amor acontece”<sup>57</sup> e “Canção da volta”<sup>58</sup>, gravações que

---

<sup>53</sup> Composição: Billy Blanco de 1952.

<sup>54</sup> Composição: Dora Lopes de 1952.

<sup>55</sup> Composição: Ismael Silva de 1954.

<sup>56</sup> Composição: Fernando Lobo de 1954.

<sup>57</sup> Composição: Celso Cavalcanti e Flavio Cavalcanti de 1954.

<sup>58</sup> Composição: Antônio Maria e Ismael Netto de 1954.

obtiveram entusiasmada receptividade, influência do estilo romântico. Ao planejar abrangência perante mercado comercial Dolores integrou caravanas artísticas, arquitetadas por Cesar de Alencar e outros apresentadores, colaborando para solidificação da carreira de modo a explorar abordagem popular, e escapar do delimitado público conceituado da noite carioca. O que admite integração no musical *No país dos Cadillacs*, idealizado por Silveira Sampaio, diretor, autor e ator do espetáculo, apresentado na boate Béguin. O projeto destaca implícita crítica social contra “mordomia dos ricos da época, andando em seus cadillacs, enquanto a pobreza reinava no grosso do país” (FAOUR, 2012, p. 103). Em cartaz, a peça fora responsável por revelar Dolores como atriz cômica desenvolva. Notas saíram na imprensa em máximo apoio á cantora, escritas por conhecidos cronistas boêmios.

Dolores Duran protagonizava matérias expositivas não somente sobre rotina profissional, mas por adesão a uma causa, denunciar as cenas de desigualdade no sistema radiofônico, trazendo á luz a diferença salarial e desmerecimento da representatividade artística das mulheres, posicionamento que significava experimentação do poder feminino como indivíduo rompendo o lugar de gênero, proporcionando a criação da própria expressão constituída por meio da modernização sociocultural. Nesse contexto, no ápice da criatividade e livre desenvolvimento, trabalhou ininterruptamente, a gravadora Copacabana Discos aproveita-se da auspiciosa conjuntura a favor da cantora lançando dois sambas-canções, ponto alto daquele ano, “Praça Mauá”<sup>59</sup> e “Carioca 1954”<sup>60</sup>, esta composição em particular um cântico de deslumbramento a cidade carioca. Aos 24 anos de idade, acometida por infarto do miocárdio, crises cardíacas trazidas desde infância agravadas ao longo do tempo, consequência da displicência as restrições médicas e abuso de bebida alcoólica e tabaco cooperou para declínio da saúde. Passados quinze dias da internação a pronta recuperação fora comprovada no programa “Um Milhão de Melodias”<sup>61</sup>.

Fadada a tão curta existência, impensadamente se entrega aos íntimos desejos e vontades, irrompia uma mulher intensa e vivaz. Nessa cadência, dentre apresentações nas boates noturnas encontra Macedo Neto<sup>62</sup>, radioator da Rádio Mundial e Mayrink Veiga, com quem colaborou e registrou alguns sambas-canções. Poucos meses de relacionamento, mudou do apartamento que dividia com a cantora Julie Joy para o do músico. Posteriormente, o casal

<sup>59</sup> Composição: Billy Blanco de 1954.

<sup>60</sup> Composição: Antônio Maria e Ismael Netto de 1954.

<sup>61</sup> Famoso programa musical da Rádio Nacional. Pioneiro a abranger a cultura norte-americana aos lares brasileiros.

<sup>62</sup> José Oswaldo Noronha de Macedo Neto, nascido no interior de São Paulo, na cidade de Itaitiaia, no ano de 17 de novembro de 1928. Famoso ator, compositor e radialista brasileiro.

seria surpreendido por inesperada gravidez, porém, decorrente da gestação tubária, acarretou na esterilidade materna e aborto espontâneo. Passado alguns meses, empenhados na recuperação desse acontecimento traumático oficializaram a relação em discreta cerimônia civil, em 8 de julho de 1955. Episódio explorado pela imprensa sensacionalista, as informações contidas levantavam possibilidade de Dolores, então, representação da independência feminina, arrimo de família, suspender atividades profissionais depois de contraído matrimônio. Isso porque, colunas de costumes promovidas pelas revistas do rádio, propalavam a glorificação da vida doméstica. Respeitando, segundo Joan Scott (1995), no livro *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, funções sociais pautadas no gênero, frequentemente, “expressando de forma fixa a maneira categórica e inequívoca o significado do homem e da mulher” (SCOTT, 1995, p. 86).

Dolores, definitivamente distante da exploração despendida ao romance, produz material copioso transbordante em relevância, importância e significado. Em trabalhos enérgicos difundidos em distintos campos artísticos. Em 1955, gravou os sambas-canções “Manias”<sup>63</sup> e “Pra que falar de mim”<sup>64</sup>, narrativa detalhista da irreverência. Consecutivamente, toada “Nossos destinos”<sup>65</sup> e baião “Não se avexe, não”<sup>66</sup>, divulgados no filme *Quem sabe, sabe* (1956), de Luiz Barros. A preocupante inexpressividade comercial quanto a seu trabalho reorientou dedicação para verve nordestina, em estúdio gravou “Zefa cangaceira”<sup>67</sup> e “A fia de Chico Brito”<sup>68</sup>, atingem expressivo sucesso em 1956. No tocante a adoção aos ritmos regionais, observado indícios da fama crescente no cenário radiofônico e fonográfico advogam retorno, depois hiato, aos programas da Rádio Nacional. O ano reservou plena realização profissional, o repertório musical em língua nativa movimentou carreira para viés popularesco ao invés da concentração nos circuitos da zona sul. Ainda neste ano, a benéfica popularização suscita integração na Caravana de Paulo Gracindo, se apresentando em circos nos subúrbios cariocas. Por conseguinte, reconhecida visibilidade oficializa a intérprete produtora cultural popular.

Neste ínterim, as reportagens sobre a vida pessoal da cantora sempre traziam indagações a respeito do matrimônio, obsessão dos periódicos, incitavam leitores com representações simbólicas de feminilidade, naturalmente posta em posição de igualdade a suas

---

<sup>63</sup> Composição: Celso Cavalcanti e Flavio Cavalcanti de 1955.

<sup>64</sup> Composição: Ismael Netto e Macedo Neto de 1955.

<sup>65</sup> Composição: Luiz Vieira de 1955.

<sup>66</sup> Composição: Haydeé de Paulo e Francisco Anysio de 1955.

<sup>67</sup> Composição: Francisco Anysio de 1956.

<sup>68</sup> Composição: Francisco Anysio de 1956.

leitoras, práticas intervencionistas adensando perfis sociais aceitáveis. Progressivamente, a solidez profissional de Dolores Duran na noite carioca, concluiu transferência à boate Baccarat, imperava rainha absoluta da boêmia. A surpreendente inteligência de Dolores sinaliza a proeza alcançada, ainda por cima para uma mulher negra colhida de estrato social desprivilegiado. A entrada no mercado de trabalho, no entanto, complexa e desigual circunscreve manifestação de artistas pobres ao espaço cultural, matriz geradora de ascensão socioeconômica. Dolores Duran construía sua existência artística, práticas e contradições nesse contexto limitado. À vista disso, o material musicado documenta pressões, percepções e fragmentação emocional que residem nos dramas pessoais, sobretudo, defesa da identidade à exceção de referências conservadoras.

Dolores e Macedo conviviam em um relacionamento de difícil conceituação, o amor correspondido não abarca a complexidade da relação afetiva dos cônjuges. Macedo Neto impunha opressivo monopólio a união, exigia de Dolores abnegação de posturas e condições antagônicas aos princípios fundamentais do casamento, inerente a conjecturas sociais aplicáveis na concepção da identidade feminina, consequência da sociedade patriarcal, baseada na continuidade familiar (BEAUVIOR, 1970). No seio civil Dolores escalava existência como indivíduo de processos culturais reivindicando a legitimidade da vida pública. Independente da repercussão profissional que lhe permitia ressignificações sociais, doravante, a conciliação entre carreira e matrimônio provocou sequelas desmedidas, retirou liberdade e sanidade da intérprete, criou polarização razão e emocionalidade, incontestável labirinto sentimental. Lembranças da gestação interrompida, as voltas com problemas cardíacos e a vontade de ser mãe induzem o casal, especialmente Dolores, formalizar pedido de adoção de uma órfã recém-nascida. Logo, registraram e batizaram Maria Fernanda Virginia da Rocha Macedo. Tantas demandas sobrecarregaram a relação, intervalada por términos e voltas, divergências, brigas, ciúmes, fazem Dolores repensar o casamento, vista situação excruciante com Macedo opta pelo desquite, mantendo guarda compartilhada da filha adotiva, em 1959.

A efervescência das teorias comunistas germinava entre a classe artística. Dolores Duran propalava discursos soantes a igualdade social e a respeito das condições profissionais dos artistas, culmina associação à ideologia socialista; independente da temática tanger universo masculino debatia em igualdade assuntos sociopolíticos. Chefiado por Jorge Goulart, a intérprete integra o coletivo artístico, missionários da cultura brasileira, no entanto, a finalidade concernia ajustar relações do partido nacional com o regime comunista russo

(FAOUR, 2012). O arregimento radiofônico, formado por Nora Ney e Jorge Goulart, Dolores Duran, Grupo Farroupilha, entre outros, partiu em excursão a URSS. Em solo soviético, as apresentações passaram por Leningrado (São Petersburgo), irradiadas nas programações locais. As representações foram elaboradas para bem retratar a cultura regional brasileira, as exóticas apresentações despertaram curiosidade e fascínio. Coube a Dolores Duran reproduzir estilos do norte-nordeste, sem esquecer os sambas, o espetáculo temático dos ritmos folclóricos nativo provocou verdadeira catarse.

De personalidade imprevisível a cantora ausentava-se durante excursão, contrariando orientações, raiava madrugada nas embaixadas francesa e americana, provido a bebidas alcoólicas. O ambiente austero e vigiado, a desigualdade socioeconômica somada insatisfação contratual motivaram desistência antes do último destino da temporada, China. Afastada dos compromissos profissionais cumpriu roteiros turísticos de praxes. Na primeira escala Bruxelas, frequentou a exposição pós-guerra *Expo 58*, ocorrida de 17 de abril a 19 de outubro. Continuada viagem a Paris, desfrutando de seus clichês. No retorno ao Brasil, teceu críticas ao sistema político desmistificando a fábula apregoada pelo mundo soviético, mediante depoimentos públicos cedidos para concorrentes da Rádio Nacional, veículo de comunicação com qual tinha contrato de exclusividade. A indisposição sucedeu na rescisão contratual, grifada pela relação saturada e descumprimentos profissionais (FAOUR, 2102). Indícios explícitos das inflexões, contundência e franqueza procedentes do caráter sem precedentes.

Em um nível acima do que havia saído, ampliou escopo artístico e atuou vivazmente nas suas composições. Produziu o segundo LP da carreira, intitulado “Dolores Duran canta para você dançar nº2”. O repertório criado obedeceu preferência popular, acatando o bom gosto da intérprete, a pré-seleção perfez sucessos romanescos apresentados nas boates cariocas, shows e circos. Em especial “Por causa de você”<sup>69</sup>, encarada melhor composição do disco, oriunda da produtiva parceria com Tom Jobim, “Solidão”<sup>70</sup> e “Não me culpe”<sup>71</sup> completaram o *Long Play*. Declaração explícita da intelectualidade, criatividade artística e poesia erudita, oxigenaram uma produção cultural, harmônica e repleta de tecnicismo musical.

Na carreira Dolores Duran delineou o encontro musical e artístico no rádio e na noite carioca, concomitante, representado pela potência interpretativa envolvendo plateias com

---

<sup>69</sup> Composição: Antonio Carlos Jobim e Dolores Duran de 1958.

<sup>70</sup> Composição: Dolores Duran de 1958.

<sup>71</sup> Composição: Dolores Duran de 1958.

radiante musicalidade. A assídua produção no mercado fonográfico e notívago determina transferência para boate Little Club, pequena casa noturna localizada no Beco das Garrafas. Atração principal, inspirada pelo ambiente boêmio, introvertida num canto ilhado rabiscava trechos ou escrevia canções completas, deste jeito compôs “Me deixa em paz”<sup>72</sup>, gravada por Cauby Peixoto, em 1960, de repercussão considerável. Dolores construiu seu trabalho autoral nos últimos meses de existência.

Em comparação as colegas cantoras de rádio Dolores não retinham grossa popularidade, mas nem por isso isentou-se das histórias sensacionalistas. Criações como inimizades dentro do meio artístico e insinuações de associações românticas. Por isso, com desquite publicamente confirmado através de matérias indiscretas, a vida pessoal de Dolores passou a ser policiada, relacionamentos passageiros legitimavam imagem de mulher incapaz de viver sozinha, passional. Dessa forma, a providência reuniu os destinos de Dolores e Raimundo Nonato Pinheiro, a ressaca amorosa derivada dos fracassos vividos parecia caminhar para cura. O tórrido romance com Nonato traz à recordação a imprescindível vida sem restrições. Todas as contradições que ela simboliza são desafios à conduta e superficialidade preexistentes, sobretudo, pretextos para criações sentimentais. Isto posto, Dolores manifestou como poucas sexualidade, moralidade e relações afetivas. Desmontou a tecnologia social fixada, escapando do domínio simbólico de práticas e ideias, sujeitou-se aos próprios discursos (SCOTT, 1995). Fugindo da esquematização da divisão binária, construtor de produtos culturais, temáticas, delineando características por gênero.

Embora houvesse concorrentes equiparáveis, Dolores Duran interpretando composições de artistas célebres enfeitou público e especialistas graças ao desempenho simplista e intimista, alçando condição de dama da noite. “Castigo”<sup>73</sup>, samba canção que expõe o arrependimento de um amor perdido, intensificou seu nome como compositora, e evidenciou a personalidade camaleônica da cantora. Primeira compositora de projeção popular nacional, Dolores Duran encontra-se imortalizada no cenário musical com um repertório atemporal. Despontando na boêmia carioca como representante prodiga de um estilo que experimentava intensamente, além da criatividade singular desse espaço tempo, detentora de músicas inesquecíveis, legado musical simbólico, poesias líricas delicadas em forma de música, muitas vezes, submersas em existencialismo.

---

<sup>72</sup> Composição: Dolores Duran.

<sup>73</sup> Composição: Dolores Duran de 1959.

A linguagem coloquial das composições da cantora compactua com o momento crucial de virada bossa novista, desmascarando a pretensa pureza do amor, revelando, ao invés, a angústia existencial do sentir. Por meio de uma música urbana, ambígua, marcada pelo conflito entre o tradicional, submisso aos padrões convencionais, e a consciência dos próprios desejos, constituído de poder sobre o indivíduo. O arco poético musical aproxima amor e desamor, marcante no repertório intimista, revelando os mistérios da alma e coração feminino inserido ao cotidiano produzindo letras autênticas e emotivas. Dolores exímia compositora gozava de processo criativo lírico de impressionante sensibilidade, exemplo de “Fim de Caso”<sup>74</sup> criado em horas solitárias na boate Little Club às 4 horas da madrugada diante de um guardanapo entre um cantarolar e outro escrevendo letras na fração de minutos (MATOS, 1997). A reverenciada carreira artística de Dolores contém demonstrações múltiplas de versatilidade vocal, gravações divididas e sustentadas pelo eclético, incluindo músicas internacionais e folclóricas brasileiras. Incansável, Dolores remodelou sua carreira vislumbrando alcançar maiores patamares profissionais e experimentações artísticas.

#### 4.2 Encarando a Brevidade da Existência

Por mais que os papéis sociais respeitassem suas funções de gênero o repertório da cantora é marcado pela ambiguidade, transformações comportamentais crescentes diante da inclusão das mulheres no mercado profissional e o embrionário direito a manifestação das opiniões e ideias. Assimilando uma mudança entre os gêneros e uma modernização do direito civil e social feminino. Dolores, assim como Maysa, renunciou abertura de espaço para compositoras, segundo Maria Izilda (1997), também imprimiu comovente linguagem a sentimentos e ressentimentos femininos. Pode-se dizer que elas modificaram o cenário reservado as composições masculinas.

Em 1959, lançou “A noite do meu bem”<sup>75</sup>, emblemática canção que carimba Dolores Duran compositora notável, retificando amadurecimento vocal e produção acompanhada de excelência harmônica agradando ouvidos distintos. A letra transborda os mistérios e sutilezas dos múltiplos perfis femininos existentes em uma única representação. No mesmo ano, acossada pela inquietação artística constrói o eloquente álbum *Esse norte é minha sorte*, com,

---

<sup>74</sup> Composição: Dolores Duran de 1959.

<sup>75</sup> Composição: Dolores Duran de 1959.

entre outras, “Saudade ingrata”<sup>76</sup>, “Minha toada”<sup>77</sup>, “Prece de Vitalina”<sup>78</sup> e “Esse norte é minha sorte”<sup>79</sup>, infelizmente último álbum de estúdio de Dolores Duran, vindo a falecer no mesmo ano, o LP personifica a profundidade poética sublinhando histórias e situações. Regozija ainda ativa participação como compositora, exemplo de “Noite de paz”<sup>80</sup> lançada maio corrente, criação gravada por Maysa. Seguida por “Pela Rua”<sup>81</sup>, registrada pela gravadora RCA Victor e Columbia aos respectivos contratados.

Arte e romantismo, contrastes da poetisa apaixonada, produziram narrativas alusivas ao cotidiano da vida a dois. Abnegada distribuiu suas criações entre amigos e colegas de profissão, as prolíficas letras interligavam exemplos de irreverência lírica, confessional e ousadia temática. O grosso do repertório amostra, sem adjetivos excessivos, perspectivas femininas. No mesmo ano, produziu novo álbum, prosseguiu atividade televisiva, predominância no circuito noturno, Dolores deleitava matérias sobre sua vida pessoal e profissional, uma overdose de dados e detalhes montando falsas características. Em virtude, a tendência aos relacionamentos transitórios da cantora escandalizava a sociedade moral conservadora, e para reprimir a polarização comportamental feminina difundia discursos de que uma mulher “direita” valorizava relações monogâmicas, apresentava postura recatada e dócil, zelando o respeito e honra da família. Dolores desvencilha-se da estipulação social, intercedendo em benefício do livre-arbítrio.

24 de outubro de 1959 reservou um episódio infeliz, depois de um show na boate Little Club, a cantora Dolores Duran e amigos seguiram para uma festa no clube da aeronáutica. Ao sair da festa decide “encerrar” a noite na boate Kit Club. Chegando em casa ao amanhecer dirigiu-se para o quarto e faleceu ainda naquela manhã durante o sono. O laudo pericial médico levantou a suspeita de abuso de barbitúricos e álcool. A sua morte comoveu toda a classe artística, cercado por amigos e familiares o funeral ocorreu no cemitério São Francisco Xavier, no Caju. A brevidade de sua carreira não impediu que seu repertório fosse rico de músicas representativas e prolíficas.

A póstuma produção impressiona por inúmeras regravações e inéditas reproduzidas por artistas contemporâneos e gerações influenciadas. Cristalizando o mito que surgiu de

---

<sup>76</sup> Composição: Dolores Duran e Edson França de 1959.

<sup>77</sup> Composição: Altamiro Carrilho e Armando Nunes de 1959.

<sup>78</sup> Composição: Dolores Duran e Francisco Anysio de 1959.

<sup>79</sup> Composição: Miguel Gustavo e Ruy Duarte de 1959.

<sup>80</sup> Composição: Dolores Duran de 1959.

<sup>81</sup> Composição: Dolores Duran e Ribamar de 1959.

compositora extraordinária em detrimento da cantora, inusitadamente esquecida (FAOUR, 2012). “Apesar de discografia pequena entre as criadas em vida e póstuma, o total da obra existente soma-se a 35 composições, das quais um número pequeno e conhecido e sempre regravado” (FAOUR, 2012, p. 443). Condensada entre 1955 a 1959, a unanimidade da obra de Dolores Duran apresenta preciosas demonstrações da bagagem criativa abordando sentimentos universais, endereçadas ao indivíduo, imprimidas nessa relação direta construída. Entretanto, discrepâncias representativas a respeito da feminilidade demonstram certa conservação de vestígios dos anos 1950 existentes no consciente coletivo da época. Decerto, retratam carência afetiva, paradoxal a postura adotada na rotina da cantora, frequentadora assídua de bares, assediada por pretendentes e extrovertida, dotada de intelectualidade acima da média intimidando a frágil masculinidade.

Elemento essencial da relação, particular a mulher: os aspectos melódicos da produção circunspecta ao universo afetivo, referenciado pela espera remete a solidão alimentada pela esperança do amor verdadeiro. Traduzido, quase sempre, por permanentes frustrações, obliterado ou sublimado num microcosmos emocional transformando o sujeito em um personagem ilusório. “por essas e por outra vamos entender por que no eu poético de valores aflorava tantas vezes a mulher que sofre resignada e vê naquele homem a razão de sua vida” (FAOUR, 2012, p. 447). Maria Izilda Matos (1997) observa que nas suas músicas representações femininas são marcadas pelo contexto histórico, resignação feminina em expressar os sentimentos mais íntimos, contudo, carregada de culpa arraigada às convenções sociais. A solidão tematiza a dor silenciada ao mesmo tempo em que enaltece a mulher (FAOUR, 2012). O discurso descritivo informal compreende a dor de amor, o sofrimento do sentimento, capazes de fortalecer e fragilizar os ouvintes. Em suma, as composições de Dolores sintetizam e trazem metáforas sobre perda, pureza e solidão de maneira coloquial e deslavadamente romântica (FAOUR, 2012). Legou herança musical que é uma terna recordação da inquietação artística, representada com linguagem direta, preferindo esmiuçar em versos os sentimentos, responsáveis por mistificar uma impactante imagem ambígua no cenário musical brasileiro.

Ao longo do período histórico os estudos contemporâneos vêm buscando descentralizar os sujeitos de uma história onde fixavam as funções sociais de homens e mulheres. Nesta, corrente, se promoveram descobertas de experiências identitárias, até então, ignoradas ao longo da história. Com foco no reconhecimento de comportamentos e valores rejeitados pela sociedade, num momento histórico. O estudo sobre a vida da cantora é,

intrinsecamente, sobre a boêmia, a vida noturna. Identificado como um símbolo desvinculado da disciplinada sociedade familiar. As atividades noturnas são resignificadas em um aspecto distinto, transgredindo condutas conservadoras rígidas estabelecidas pela organização social dominante. Um mundo à parte em essência e forma, independente, heterogêneo. Nesse sentido, a produção musical de Dolores Duran descortina pequenas idiossincrasias do cotidiano, por si só temáticas ricas e sensíveis documentando setores sociais relegados ao silêncio (MATOS, 1997). Suas músicas refletem o processo de influência mútua, o entrelaçamento entre cantora e ouvintes, simultaneamente constituídos e constituintes, criando ciclos produtores e reprodutores, sistemáticos, comportamentais e de gênero. Porém, o processo é complexo, múltiplos signos e símbolos inter-relacionados por camadas, essencialmente, exteriores. Elas são agenciadas em diferentes esferas subjetivas percorrendo todo o campo social.

Como artista boêmia, Dolores interpretava junto as demais intérpretes do rádio e teatro, crescente expansão da vida cosmopolita, modelando a vida carioca e seu espaço. Apreendendo a atmosfera democrática em letras existenciais, com cálida emotividade, era mestre em expor segredos e mistérios da essência amorosa. Sedimentando o universo moral constituído pelo coração, as letras recriam imagéticas situações éticas e afetivas. Nesse diálogo Dolores, reúne os lados da relação empregados por símbolos cotidianos versados melodicamente, ambientados nas angústias causadas pelo amor quimérico. E a culpabilidade, revela-se temática principal nas composições autobiográficas. Portanto, a utilização da primeira pessoa cria identificação entre mensagem e autora/intérprete, expandindo o discurso subjetivo individual a leitura coletiva (MATOS, 1997).

A produção poética incitou, constantemente, diálogos diretos e internos com as emoções. Salvo imposição de elementos tradicionais os anos comprovam conflitos marcados por novas relações entre os gêneros, rompendo cânones e desconstruindo comportamentos e práticas sociais. Essas manifestações libertaram das amarras conservadoras discussões sobre a condição feminina, questões acerca da instituição matrimonial, divórcio e, discretamente, o aborto, foram abordados abertamente, registram o despertar feminino para os próprios direitos. Independência, profissionalização, consciência social e sexualidade são livremente expostas num tempo/espaço descortês, pautados em convenções sociais misóginas. Dolores representa liberdade e ruptura desses temas proibidos. Figura significativa de um grupo de mulheres autossuficientes, engajadas política e intelectualmente, particularmente perante perspectiva profissional.

Surgiram novas funções sociais femininas, mesmo discretamente, conscientes da liberdade das manifestações de suas vontades e desejos. Dessa forma, as letras revelam ambivalências, múltiplos comportamentos femininos dotados de racionalidade que também manifestam expectativas amorosas ora arraigada a valores convencionais ora empoderada de autoafirmação e independência. O simbologismo musical reestrutura hierarquias sociais, relativiza funções psicossociais entre os gêneros. Sendo assim apresentados sob forte conflito modelos de representações sexuais. Sistemas estéticos sociais refletidos nos gêneros, provocando nesses valores culturais comportamentos femininos heterogêneos articulados a representações arquetípicas conectadas pelo contexto histórico, coexistindo dois perfis femininos: tradicional e moderno. As ambiguidades e semelhanças entre os gêneros são questionadas e reforçadas, simultaneamente. Os relacionamentos sedimentam problemáticas demandando transformações internas nos valores sociais. A produção circula por formas liberais de relacionamento entre sujeitos.

As barreiras oscilaram, resíduos arcaicos antes coexistentes cederam espaço a novos parâmetros sociais, a consciência de sua própria sexualidade como trampolim para visibilidade de sua existência foge ao controle parental institucional, o masculino e feminino são identificados em uma caracterização distinta simbólica mediante percepções investigativas reprodutoras e produtoras de sistemas estruturais moralizantes que se alteram, regulam e subvertem relações entre sujeitos, invertendo o papel da mulher retirando seu caráter apático, atuando como agente participio no processo histórico, reforçando e subjetivando sua atividade social (MATOS, 1997).

Logo após morte prematura, Dolores obteve reconhecimento nacional como uma compositora estilística e cultuada. Os anos seguintes marcaram um movimento de artistas e amigos dedicados a prestarem homenagens, produções voltadas a preservar a memória da artista. Sua carreira e vida fascinaram artistas, teatrólogos, autores e acadêmicos. A áurea saudosista produziu peças de teatro, além de letras inéditas que cumpriram a função de mantê-la viva, mesmo que postumamente rememorando sucessos irretocáveis e obras que ampliaram seu alcance. Portanto, imortalizou sucessos de valor indiscutível, e, ao mesmo tempo, sobrevive sendo símbolo da liberdade feminina. Marcou esse período através de rara capacidade de atrair atenções com singular sensibilidade. Independente da repentina carreira e discreta popularidade, diferente da esmagadora celebridade Dalva de Oliveira, resiste na memória nacional e no tempo/espaço histórico apesar de curta discografia, a brevidade da sua obra fora suficiente para lograr espaço dentre as grandes artistas brasileiras.

## 5. Considerações Finais

A presente pesquisa teve como objetivo retratar a trajetória profissional e pessoal das cantoras de rádio Dalva de Oliveira e Dolores Duran, partindo da identificação de suas histórias, vivências e produção musical inerente ao contexto histórico. Compreendendo o recorte temporal da pesquisa, hastreamos questões relacionadas ao surgimento da radiodifusão no Rio de Janeiro. Coube apreender com as cantoras, e nessa narrativa, experiências de mulheres, incluídas no diálogo perspectivas fundamentais da literatura feminista, produtora de identificação. Percebemos, através desses desdobramentos, relações entre os gêneros pertencentes a representações sociais formadoras de padrões comportamentais determinados pelo binarismo. Portanto, as mulheres artistas, como sujeitos históricos, propiciaram reconstrução de modelo e normas conservadoras, rompendo condutas e perfis femininos idealizados pela ordem pré-estabelecida.

Perpassando por suas carreiras, e da música, as cantoras de rádio criaram visibilidades às mulheres, tonando-as partícipes do processo histórico. Usando a categoria gênero como índice, redescobrimos formas de historicizar, discutindo representações femininas na história, compreendemos suas experiências profissionais, convivência social e familiar, e discriminações, os discursos e melodias veiculados a música eram tentativas de sobrepujar padrões patriarcais, além de provocar empoderamento feminino. Elas retratam uma imagem mais realista, onde há existencialismos provenientes de seu tempo espaço, proliferando um ritmo conhecido como canções de dor de cotovelo e fossa. Persistindo a ideia questionativa da utópica felicidade e os moldes morais-conservadores, as artistas do rádio enveredam por um caminho social e sentimental a longo tempo oprimidos, ou arraigados pela sociedade, especificamente para o público feminino. Além de alimentarem mimetismos e costumes adotados mediante relação entre público e estrela propondo identificações em um sistema provido de conteúdos difusores para além do espaço tempo. As cantoras respondem a um projeto metodológico manipulativo construído para produção cultural consumista, atendendo as necessidades da sociedade. Logo, representações femininas expressam um sentido dinâmico e pendular da função social atuando por, e através, de ciclos e processos exteriores representantes de uma realidade e veículo transmissor imaginativo, lúdico. Trabalhando em constituições a partir dos signos, significados e discursos, direcionando espaços artísticos, comportamentos, valores e ética.

As cantoras de rádio são modelos seriais simbólicos, detentoras de discursos pertencentes a psique feminina, bem como “revelações” publicadas pela imprensa especializada e, inclusive, nas canções que interpretam. Caracterizando o cruzamento da psicologia feminina projetada, explorada, ao ponto que delinea sua personalidade, fruto do investimento de um arquétipo de cantoras e, conseqüentemente, da condição de mulher.

A década de 1950 propaga e utiliza mensagens prospectando realizações pessoais imbuídas ao casamento. Nessa medida, as cantoras tornam-se catalisadoras da visão social sobre as expectativas e aspirações delas. Visando pôr sobre o matrimônio a base fundamental da função/consumação da existência feminina. A presença marcante de temas correlatos a padrões de comportamento social ratifica tentativa de conversão delas em personagens representativos ao sistema de controle de hábitos e costumes. Os conservadores, falsos moralistas criaram uma celeuma contra ascensão de mulheres no mundo profissional, mais cruelmente no âmbito musical. Evidentemente, tal prepotência voltou-se contra os fariseus.

A análise do espaço ocupado pelas cantoras de rádio representa a incipiente indústria de entretenimento. Com gradual formação e desenvolvimento da radiofonia em que essas artistas atuaram, percebemos o auge do sucesso por elas conquistado cuja construção da identidade feminina, com suas respectivas representações de gênero, influenciou diferentes construções e percepções em ampla difusão e aceitação pelo público feminino. Constituíram representações imagéticas eclodindo num ineditismo ‘ser’ mulher. Tal discurso era endossado pelos trabalhos, apresentações que extrapolavam o meio artístico, transitório entre meios sociais. Pode-se notar que ascensão socioeconômica permitida pela música apresentou as cantoras como modelo sígnico compatível ao público feminino e de origem pobre. A partir da constante exposição de diversas esferas das suas vidas pessoal e profissional, merecendo admiração de grupos aficionados alastrados pelo país. Conforme profissionalização recém-adquirida, torna-se realidade factível para mulheres experimentarem posição de provedoras de suas famílias, independência, expressividade construída e constituída na ruptura de valores morais conservadores dados ideais. Mudanças graduais evidenciaram naturalização de comportamentos destoantes inseridos no contexto de metamorfoses sociais. Segundo receptividade de discursos transmitidos pelas cantoras, notadamente espelha formação de uma sociedade brasileira moderna, cosmopolita. Porém, a resistente manutenção de estereótipos determinados para homens e mulheres denota conflituosa coexistência de conceitos modernos e tradicionais.

O desenvolvimento urbano-industrial endossou a profissionalização dos meios de comunicação no Brasil construindo transformações sociais. Cantoras de rádio emergem nesse ambiente e, dada sua popularidade, se tornaram referências de postura para as congêneres, suas biografias argumentam que suas representações e discursos serviram para ruptura de teorias conservadoras e funcionalistas. Propagando condutas e hábitos fora do condicionamento pragmático, escape à subordinação e repressão, através da independência, autonomia financeira e profissional alcançada, furtando-se do determinismo da vida doméstica. Por mais que publicações imputassem papel social inferido pelo gênero, elas revelam, com exemplos particulares, o sucesso profissional e autossuficiência o contraponto ao apregoado como prática e conduta ideal para mulheres.

## Referências

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Editora; Casa da Palavra, 2007.
- ALMEIDA, Angela Teixeira de e SILVA, Lúcia Helena Oliveira. *Representação da Mulher na Mídia e na Música Popular na Década de 1950*. In. Fênix Revista de História e Estudos Culturais, vol. 14, n.1, Jan/Jun, 2017.
- AVANCINI, Maria Marta Picarelli. *Nas Tramas da Fama: as Estrelas do Rádio em sua Época Áurea, Brasil, anos 40 e 50*. 1996. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923 – 1960*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Curso de História, Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BORGES, Paola Giuliana. *Cantoras do Rádio e Mulheres – Um Estudo sobre Representações Femininas no Brasil da Década de 1950*. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- BITENCOURT, Silvana Maria. *A Contribuição de Teóricas Feministas para os Estudos de Gênero*. In. Revista Àrtemis, Mato Grosso, vol.26, n.1, p. 178-185, ago./dez., 2013.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade/ Judith Butler; tradução Renato Aguiar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARLOTO, Cássia Maria. *O conceito de Gênero e sua Importância para a Análise das Relações Sociais*. In. Serviço Social Revista, Londrina, vol.3, n.2, p. 201-213, jan./jun., 2001.
- CYFER, Ingrid. *Afinal, o Que é uma Mulher? Simone de Beauvoir e ‘a Questão do Sujeito’ na Teoria Crítica Feminista*. In. Lua nova, São Paulo, p. 41-77, 2015.
- FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: A Noite e as Canções de uma Mulher Fascinante*. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora; Record, 2012.
- FARIA, Fernando. A.; MATOS, Maria Izilda Santos. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- FILHO, Almícar Torrão. *Uma Questão de Gênero: Onde o Masculino e o Feminino se Cruzam*. In. Cadernos Pagu, São Paulo, n.24, p. 127-152, jan./jun., 2005.
- FONSECA, João Elísio. *A Estrela Dalva*. Rio de Janeiro: Editora; Espaço e Tempo, 1987.
- GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In. Mitos, Emblemas e Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Editora; Paz e Terra, 1980.

- HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio Brasileiro: uma História de Cultura, Política e Integração*. In. *Rádio – Sintonia do Futuro*, São Paulo, Paulinas, p. 51-62, 2004.
- HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. *As Rainhas do Rádio: Símbolo da Nascente Indústria Cultural Brasileira*. São Paulo: Senac Editora, 2009.
- ISMÉRIO, Clarisse. *Mulher: a Moral e o Imaginário: 1889 – 1930*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero*. Indiana University Press, Indiana, p. 1-30, 1987.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a Trajetória de Nora Ney e Jorge Goullart e o meio Artístico do seu Tempo*. São Paulo: Unicamp, 1995.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora; Bertrand Brasil, 1997.
- MARIANO, Silvana Aparecida. *O Sujeito do Feminismo e o Pós-estruturalismo*. In. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol.13, n.3, p. 483- 505, set./dez., 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1950*. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, Set./Nov., 2010.
- NICHOLSON, Linda. *Interpretando o Gênero*. Cornell University Press, Nova York, p. 53-76, 1999.
- PEDRO, Joana Maria. *Traduzindo o Debate: O Uso da Categoria Gênero na Pesquisa Histórica*. In *Revista História*, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, mai./jun., 2005.
- PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: Operários, Mulheres e Prisioneiros*. Rio de Janeiro: Editora; Paz e Terra. 1992.
- PINTO, Teresa e ALBAREZ, Teresa. *Introdução. História, História das mulheres, História do Gênero, Produção e Transmissão do Conhecimento Histórico*. *Revista ex aequo*, Portugal, n.30, p. 9-21, 2014.
- RIBEIRO, Pery e DUARTE, Ana. *Minhas Duas Estrelas: uma Vida com meus Pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins*. São Paulo: Editora; Globo, 2006.
- SANTOS, Liana Pereira Borba dos. *Mulheres e revistas: a Dimensão Educativa dos Periódicos Femininos *Jornal das Moças, Querida e Vida Doméstica* nos anos 1950*. 2011. 173 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, Rio de Janeiro, 2011.
- SILVA, Wayne Gonçalves Da. *As Cantoras de Rádio em Goiânia nas Décadas de 1950 e 1960*. 2013. 87 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.
- SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*. In. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n.2, p. 71-99, jul./dez., 1995.
- SWAN, Tania Navarro. *Feminismo e Recortes no Tempo Presente: mulheres em revistas “femininas”*. *Revista São Paulo Perspectiva*, São Paulo, vol.15, n.3, p. 67-81, jul./set., 2001.