

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de História

**O IMPÉRIO RADIOFÔNICO E A CONSOLIDAÇÃO SOCIAL
DA MULHER BRASILEIRA**

Rainhas do Rádio como arquétipos de um *dever ser* feminino no período de constituição da identidade sociocultural do Brasil.

Graduando: Stephanie Andreas Nascimento de Souza
DRE: 113145909
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Norma Côrtes

Rio de Janeiro
JAN/2020

Stephanie Andreas Nascimento de Souza

O IMPÉRIO RADIOFÔNICO E A CONSOLIDAÇÃO SOCIAL DA *MULHER*
BRASILEIRA: Rainhas do Rádio como arquétipos de um *dever ser* feminino no período de
constituição da identidade sociocultural do Brasil.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em história.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Norma Côrtes

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha tia-avó Lourdes (in memoriam), uma referência de mulher forte e independente, fã e ouvinte assídua da cantora Dalva de Oliveira. Sendo aquela que contribuiu para que eu me tornasse uma pessoa consciente das representações de gênero e que me apresentou o mundo das Rainhas do Rádio.

À minha avó Glória, mulher negra trabalhadora e fã da cantora Ângela Maria, que serviu como inspiração na realização deste trabalho e contribuiu, em diversos aspectos, para que eu chegasse até aqui realizando um trabalho que ressalta a importância de mulheres como ela.

Agradeço também a todos os familiares e amigos que estiveram ao meu lado durante essa jornada, em especial aos meus pais Mauro e Leize, minhas irmãs Siouxsie, Katherine e Samantha e meu irmão Samuel, por terem sido a minha base durante todos estes anos e, consciente ou inconscientemente, contribuído de maneira eficaz em todos os momentos de minha vida acadêmica e em meu crescimento como ser humano, e também a minha avó Wilma e minha sobrinha Aylla, por me incentivar e servir de inspiração quando foi necessário encontrar motivos para seguir em frente.

Sem deixar de lembrar daqueles que se mostraram indiferentes ou negativos com relação ao meu desempenho na academia, pois contribuíram para que eu me desafiasse e me descobrisse, me fazendo compreender que em todo caminho trilhado se encontram adversidades e somente através de auto confiança e do apoio dos seus se alcança o objetivo almejado.

Agradeço também a todos os colegas de curso e professores que de alguma maneira me apoiaram e contribuíram para meu desenvolvimento enquanto estudante, militante e cidadã; com destaque aqui para os companheiros do Centro Acadêmico Manuel Maurício de Albuquerque (CAMMA) e dos Coletivos Marcha Mundial das Mulheres (MMM), Enegrecer e Kizomba.

Reservo aqui um agradecimento especial à minha orientadora Norma Cortes, que topou o desafio de me conduzir neste processo desde antes da concepção de seu projeto.

Por último, talvez por isso mais importante, gostaria de agradecer imensamente a pessoa que se fez essencial na realização deste trabalho, meu companheiro de curso e de vida Bruno Camenietzki. Que esteve ao meu lado em cada etapa deste processo me auxiliando e incentivando durante a sua execução, me apoiando e servindo de abrigo quando necessário, permanecendo ao meu lado mesmo diante das adversidades surgidas, e contribuindo, de

maneira excepcional, para que eu concluísse esta tarefa com êxito, viva e (talvez) em sã consciência!

Por fim, gostaria de dedicar este trabalho a cantora Ângela Maria, que durante sua última turnê, realizada no Rio de Janeiro no ano de 2018, me recebeu de braços abertos, com simpatia inigualável, sendo atenciosa e gentil mesmo depois de cansativas apresentações para uma mulher de sua idade. Me permitindo vivenciar momentos únicos ao lado de minhas avós Glória e Wilma, que a admiravam desde sua juventude, e de toda a minha família. Agradeço enormemente por ter se colocado à disposição para uma entrevista que se faria de grande contribuição para este trabalho, mas que, em decorrência de seu falecimento, não veio a acontecer, fato que recordarei com grande pesar.

RESUMO

SOUZA, Stephanie Andreas Nascimento de. **O IMPÉRIO RADIOFÔNICO E A CONSOLIDAÇÃO SOCIAL DA MULHER BRASILEIRA** - Rainhas do Rádio como arquétipos de um *dever ser* feminino no período de constituição da identidade sociocultural do Brasil. Rio de Janeiro, 2020. Monografia – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

RESUMO:

O presente trabalho tem por intuito investigar a vida das “Rainhas do Rádio” que ocuparam o trono entre os anos 1949 a 1954, apresentando as divergências sociais que determinavam a maneira como estas cantoras eram representadas pela mídia, comparando essas visões em vista de apresentar um diálogo entre a representação midiática das cantoras do rádio com as formas de tratamento de suas fãs e relacionando as diferenças entre o arquétipo das Rainhas com a realidade de suas fãs, levanto em consideração a popularidade, etnia e classe social destas mulheres. Contribuindo, assim, com um debate mais amplo acerca de gênero e raça, que buscam a desconstrução de ideais impostos por um sistema racista e patriarcal, fundamentados no *mito* da democracia racial, que tentava de delimitar os espaços que as mulheres deveriam ocupar, através de narrativas forjadas envolvendo as personagens femininas de maior popularidade na época, visando legitimar estas ideologias.

INDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Os 10 Mandamentos para as Fans.....	35
Figura 2 - Propaganda de Sapato com Emilinha	42
Figura 3 - Dalva de Oliveira foi roubada!	48
Figura 4 - 4 Rainhas do outro mundo.....	54

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
1.1	O CONCURSO	7
1.2	A REVISTA DO RÁDIO	9
1.3	PANORAMA CONCEITUAL	10
2	QUATRO RAINHAS E UM CONTO DE FADAS BRASILEIRO	11
2.1	EMILINHA BORBA (1953)	11
2.2	MARLENE BONAIUTTI (1950)	13
2.3	DALVA DE OLIVEIRA (1951)	14
2.4	ÂNGELA MARIA (1954)	15
3	A VIDA DAS RAINHAS VISTA DE OUTRO ÂNGULO.	17
4	FÃS DE AUDITÓRIO - UM PROBLEMA DE CLASSE	29
4	RAINHAS QUE FIZERAM HISTÓRIA, MULHERES QUE CUMPRIRAM SEUS PAPÉIS.	43
4.1	MARLENE – A MODERNA.	43
4.2	DALVA DE OLIVERA – A TRÁGICA	46
4.3	EMILINHA - A PERFEITA.	50
4.4	ÂNGELA MARIA - A INATINGÍVEL	52
5	CONCLUSÃO:	57
	BIBLIOGRAFIA	59

1 INTRODUÇÃO

Em meados do século XX, o rádio tornou-se o principal veículo de informação e entretenimento do Brasil. Entre diversas rádios existentes, a PRE-8 – Rádio Nacional e a PRA-9 Mayrink Veiga, disputavam o primeiro lugar entre o grande público. Baseadas em um projeto popular-nacionalista de afirmação e valorização da identidade cultural brasileira, constituíam as mais importantes emissoras de radiodifusão da capital brasileira de então; e tendo no modelo desenvolvimentista seu projeto econômico-social, apostavam na contratação de artistas promissores para atuar em programas musicais e de entretenimento. Nos elencos formados por nomes que ficariam consagrados na história do rádio brasileiro, como César Ladeira, Almirante, Radamés Gnattali, Ary Barroso, Daisy Lúcidí, entre outros, se destacavam os cantores e as cantoras do rádio.

Com o sucesso internacional da precursora Carmen Miranda, ser cantora de rádio tornou-se o ideal de vida de muitas mulheres brasileiras. Entretanto, este era um lugar ocupado, sobretudo, por mulheres brancas que possuíam algum status ou privilégio no mundo artístico da capital, como vedetes e atrizes dos cassinos e boates cariocas – dentre os mais famosos estão o Cassino da Urca, Cassino Icarai, Cassino Copacabana e o Dancing Avenida- ou por cantoras que tinham algum conhecimento no meio radiofônico. Porém, os concursos de calouros tornavam possível, para mulheres trabalhadoras de outras áreas e provenientes das classes mais baixas, o sonho de ser cantora de rádio. É em meio a este panorama que as cantoras Emilinha Borba e Marlene Bonaiutti, e posteriormente, a “sará¹” Dalva de Oliveira cantora “mulata²” Ângela Maria iniciam suas carreiras, todas através de participação nos programas de calouros produzidos estações de Rádio em todo o país. A trajetória dessas quatro cantoras ganha relevância por um fator em comum, a conquista do título de Rainha do Rádio entre os anos de 1949 e 1954, período em que a Era de Ouro do Rádio atinge seu ápice.

1.1 O CONCURSO

Surgido no ano de 1937, por advento de uma brincadeira realizada durante o baile carnavalesco no Iate Laranjeiras, um barco que ficava ancorado na Esplanada do Castelo, no Rio de Janeiro e anualmente recebia a tradicional festividade, o concurso de Rainha do Rádio teve na figura de Linda Batista, famosa cantora do rádio que compôs o primeiro quadro daquelas que se tornariam as principais neste seguimento; sua primeira representante. A cantora deteve

¹ Sarará

² Mulata

o título durante os onze anos em que o concurso não foi realizado. No ano de 1948, com o intuito de arrecadar fundos para a construção do Hospital dos Radialistas, a Associação Brasileira de Rádio (ABR), decidiu realizar nova edição do concurso, que neste ano elegeu, por meio de votação interna, a cantora Dircinha Batista, irmã de Linda Batista e, também, cantora do Rádio, para suceder o trono do Rádio. Em 1949, com o crescimento da popularidade da radiodifusão e o surgimento da primeira revista dedicada a tratar exclusivamente deste meio de transmissão, realizou-se uma grande mudança na maneira de eleger aquela que se encarregaria da tarefa de representar o rádio brasileiro, passando agora a contar com a votação pública, que seria realizada através de cédula adquirida pela importância de um cruzeiro pelos ouvintes do Rio de Janeiro. Todavia, o regimento do concurso permitia que aqueles artistas que possuíssem patrocinadores, poderiam adquirir quantas cédulas de votação fossem necessárias para si, a fim de conquistarem o título. Com isso, na edição deste mesmo ano, a cantora Emilinha Borba era a favorita ao título de acordo com o público, já que nesta época a cantora compunha o quadro da Rádio Nacional, sendo a figura de maior destaque no meio radiofônico. Entretanto, com o advento da propaganda comercial que a empresa “Guaraná Antártica” pretendia realizar, a cantora Marlene, que até então possuía fama apenas entre a elite frequentadora dos cassinos onde se apresentava, tornou-se a maior indicada para o título ao receber daquela empresa um cheque em branco para ser preenchido com o valor de quantos votos fossem necessários para a conquista do título. Desta forma, o trono passou a ser ocupado então por Marlene, e a campanha que trazia “A Rainha do Rádio e o Rei dos Guaranás” repercutiu com a mesma proporção que a rivalidade criada entre Emilinha Borba e Marlene. Além disso, o quadro de artistas que poderiam concorrer ao título também passou a ser Nacional, sendo eleita a Rainha do Rádio de seu estado, aquela que tivesse contasse com a mais significativa quantia de votos local, e a representante nacional do trono aquela que tivesse maior número de votação na capital.

No ano seguinte o concurso não foi realizado, tendo ocorrido nova edição apenas em de 1951, quando a cantora Dalva de Oliveira ocuparia o trono. Neste ano o concurso passou por diversas reformulações, em uma tentativa de conter a compra de votos, além de abranger um número ainda maior de votantes, que antes contava apenas com aqueles que viviam na capital do país e agora passa a ter dimensão nacional, sendo as cédulas vendidas junto às Revistas do Rádio, e tendo como candidata a nível nacional, aquela que possuísse maior quantidades de votos em todo o país, e não apenas na capital. As cédulas continuavam sendo adquiridas pelo mesmo valor e aqueles que viviam em outro estado do país podiam enviar seus votos através do correio.

Em 1952, o concurso teve um resultado fora do normal, já que a cantora Mary Gonçalves, de popularidade baixa para a obtenção do título, conquista o trono por meio da transmissão de votos da colega que, ao perceber que perderia para outra cantora, optou por abdicar da concorrência e doar seus votos para a terceira colocada, gerando assim grande polêmica e nova reformulação para o ano de 1953, ano em que o concurso atinge seu ápice com a eleição de Emilinha Borba, que após a derrota ocorrida em 1949, não concorreu ao título nos dois anos seguintes em que se realizara o concurso. No ano de 1954, a faixa de Rainha do Rádio foi passada de Emilinha Borba para a cantora Ângela Maria, iniciando assim aquele que seria o último concurso que alcançaria grandes dimensões. O concurso foi realizado até o ano de 1958, e contou com mais três Rainhas do Rádio, entretanto, estas não conquistaram a mesma importância que as quatro representantes do trono dos anos 1949,1950,1951,1953 e 1954, que, com a ajuda da Revista do Rádio ficariam eternizadas como as mais influentes Rainhas da Era de Ouro do Rádio.

1.2 A REVISTA DO RÁDIO

Criada por Anselmo Domingues no ano de 1948, a Revista do Rádio foi um periódico que mensalmente abordava assuntos acerca do principal veículo de informação do país, o Rádio. Tendo alcançado êxito inimaginável por seus diretores em 1949, a revista passa a ser veiculada semanalmente para todo o Brasil, e não mais apenas para a capital, com era de início. Seu conteúdo, apesar de estar centrado naquilo que de fato acontecia no mundo do Rádio, possuía um estilo sensacionalista e tendencioso, entre as colunas mais famosas estavam “Mexericos da Candinha”, “Diário de Emilinha”, “Opinião dos Fãs”, “A melhor carta da Semana” entre outras, que incentivado a participação do público promoviam um forte apelo popular, fazendo com que a Revista se tornasse o segundo periódico mais vendido do país. A Revista do Rádio, sendo a principal forma de mediação entre o mundo do rádio e seus fãs, teve papel crucial no fenômeno que se tornou o concurso de Rainhas do Rádio, sendo esta a que levaria os cupons de votação durante muitos anos e que promoveria o destaque de todo o processo da realização do concurso, bem como das suas concorrentes e vencedoras. Além disso, a Revista do Rádio foi ao lado da Rádio Nacional, a principal forma de transmissão e manutenção das normas e valores defendidos politicamente em prol da consolidação daquela que seria considerada a identidade cultural brasileira.

1.3 PANORAMA CONCEITUAL

As Rainhas do Rádio são apresentadas pela Revista do Rádio como mulheres totalmente enquadradas no padrão de feminilidade socialmente imposto. Mesmo tendo por ofício a vida de cantora, e ainda que a vida real dessas mulheres não condissesse com a narrativa criada nos editoriais e programas de auditório, esse imaginário acerca de seus comportamentos e valores se refletem na sociedade e contribuem na formação do novo comportamento das mulheres no Brasil dos anos 1950. Essas narrativas vão se diferenciar de acordo com a raça e classe destas mulheres.

A construção dos valores sociais no Brasil dos anos 1950, tinha por ideal os preceitos de uma sociedade patriarcal e eugenista, na qual o papel social da mulher, estava fundamentado na vida privada, ainda que esta estivesse ocupando alguns âmbito da vida pública, obedecendo assim a um pensamento social antiquado que fica fundamentado aqui através da obra “Emílio, ou da educação”, escrito por Jean Jacques Rousseau, que vai dedicar um capítulo inteiro a desvendar qual seria a “*real*” função das mulheres, ressaltando a sua obrigação com o matrimônio, no cuidado dos filhos e do lar e, ainda, dos enquadramentos em ideias de beleza e comportamento. Estas construções acerca do gênero feminino serão refutadas aqui por meio das formulações realizadas por Simone de Beauvoir com sua obra “O segundo Sexo”, escrita no mesmo período histórico em que se viveu a “Era de Ouro do Rádio” no Brasil; e por Naomi Wolf, em sua obra intitulada “O mito da Beleza”, da qual irão se destacar os conceitos de “Mística Feminina” para definir aqueles padrões defendido por Rousseau e de “Mito da Beleza” que designa uma nova forma de definir papéis sociais baseado em preceitos patriarcais, desta vez designando enquadramentos estéticos ao qual aos mulheres deveriam corresponder, em resposta às insurgências femininas que visavam desmitificar as formulações acerca dos papéis de gênero; e que teve seu surgimento no período histórico-social compreendido neste trabalho.

Entendendo que imposição de diferentes papéis sociais apresentadas no contexto brasileiro, estava baseada em gênero e raça e delimitando os espaços aos quais as mulheres e as pessoas negras poderiam ocupar, seja na vida pública ou privada, pretendo me debruçar no debate acerca dos espaços sociais que as pessoas negras deveriam ocupar. Considerando os ideais que tinham como fundamento uma sociedade patriarcal estabelecida por meio do conservadorismo, enraizando-se na cultura brasileira através dos estabelecimento de padrões de feminilidade e miscigenação, constituídos por intelectuais que em meados do século XX, buscavam definir uma identidade cultural propriamente brasileira, na qual irá se destacar aqui o *mito* da Democracia Racial fundado por Gilberto Freyre através de sua obra “Casa-Grande e

Senzala”, que conta com formulações que até a atualidade definem a representação cultural que definirá a identidade brasileira. Em contraponto à estas formulações, caberá neste trabalho, abordagens diversas que contam como tema central o lugar do negro na sociedade, na qual irão ganhar destaque as obras de João Batista Borges Pereira, que vai tratar do tema “Cor, profissão e mobilidade – O negro e o Rádio de São Paulo”, e se mostrará fundamental para a análise a ser realizada aqui; e “Olhares Negros – Raça e Representação” de bell hooks, essencial na abordagem acerca das formas de representação das mulheres negras, sobretudo no que diz respeito aos conceitos da mulher selvagem” que coloca a mulher negra como aquela que é propiciada para a satisfação sexual do homem, da “sedutora perfeita” que irá constituir a principal caracterização da “mulata” no Brasil, ou seja, aquela que encarna “o melhor da mulher negra selvagem, temperada com elementos de branquitude que suavizam a imagem, conferindo aura de virtude e inocência”(hooks, 2019 Pág.136). Além de trabalhar o tema das mulheres negras miscigenadas sob o viés da “mulata trágica” que será definido em nota por bell hooks como um “estereótipo que corresponde à mulher de pele clara que, mesmo tentando fugir da discriminação racista renegando suas origens, em algum momento enfrenta s questões raciais vivendo num mundo de brancos” (hooks, 2019 Pág. 148) e que poderá ser entendido também neste trabalho como “sarará”.

Isto posto, o presente trabalho consistirá em abordagem constituída por quatro partes, na qual a primeira irá apresentar a trajetória das quatro cantoras a serem analisadas aqui, desde a infância até o período em que viveram o auge de suas carreiras, sobretudo quando da conquista do título de “Rainhas do Rádio”. A segunda irá analisar as obras biográficas que contribuíram como referencial historiográfico na execução deste trabalho. Já no terceiro capítulo adentraremos no mundo que gira em torno dos programas de auditório, ou seja, analisaremos com maior profundidade as características que compõem o quadro representativo das ditas Fãs de Auditório. E, por fim, analisaremos diversas matérias veiculadas na Revista do Rádio no período compreendido entre 1949 e 1954, a fim de realizar o apontamento dos papéis sociais desempenhados pelas cantoras eleitas como principais Rainhas do Rádio: Emilinha Borba, Marlene Bonaiutti, Dalva de Oliveira e Ângela Maria.

2 QUATRO RAINHAS E UM CONTO DE FADAS BRASILEIRO

2.1 EMILINHA BORBA (1953)

Nascida no bairro carioca da Mangueira, no ano de 1923, Emília Savana da Silva Borba era fruto de uma família branca de classe média, composta por pai, mãe e sete irmãos. A

família de Emilinha se mudou para uma Chácara no bairro de Jacarepaguá, onde a cantora viveu até o ano de 1930, quando seu pai, após perder todos os bens e dinheiro em apostas, adoeceu e veio a falecer. Viu sua infância mudar drasticamente, quando passou a viver sem luxos na casa da avó, no bairro de Quintino Bocaiúva, junto de sua mãe, sua tia e seus irmãos. Após este período, Emilinha morou de favor na casa de amigos de seus pais. Voltando a morar com a sua mãe, agora em um quarto alugado no centro da cidade, passou a cantar em programas de calouros nas Rádios, formando com Bidú Reis - amiga de infância que, posteriormente, também se tornou conhecida cantora e compositora - a dupla “As Moreninhas”.

A dupla se apresentou em diversas rádios e passou também a realizar shows nas matinês realizadas em espaços de eventos famosos na época, entretanto, a dupla se separou e assim Emília Borba passou a cantar sozinha, tendo conseguido com a renda obtida de suas apresentações, alugar dois apartamentos vizinhos para viver com sua mãe e irmãs.

A cantora teve a oportunidade de se apresentar para um teste no Cassino da Urca³, através do contato que Edite, sua mãe, tinha com a já famosa cantora Carmen Miranda⁴, para quem a mãe trabalhou durante sua temporada no local, passando assim a atuar como *crooner*⁵ no Cassino até os dezoito anos, quando deixou o emprego e passou a viajar realizando apresentações solo nos auditórios de rádio e em boates. Entre meados dos anos 1930, e início dos anos 1940, a carreira de Emília Borba deslanchou, fator que está profundamente associado à sua contratação pela Rádio Nacional, foi também nessa época que a cantora passou a ser conhecida pelo apelido Emilinha. Neste mesmo período a cantora iniciou o namoro com Artur Sousa Costa, um homem de classe média, filho do Ministro da

³ Construído em 1922 como um hotel, foi transformado em cassino em 1933 onde foram realizadas inúmeras atrações e espetáculos de artista como Carmem Miranda, Grande Otelo, Dalva de Oliveira, Trio de Ouro, Dick Farney, tendo funcionado dessa maneira até a proibição dos jogos de azar pelo presidente Dutra em 1946. Entre 1954 e 1980 foi transformado no estúdio da TV Tupi, onde era gravado o programa “Cassino do Chacrinha”. Em 2013 foi comprado pelo Instituto Europeu de *Desing*.

⁴ Foi uma icônica cantora e atriz brasileira de nacionalidade portuguesa que se tornou um símbolo do país por sua carreira no exterior, principalmente nos Estados Unidos, onde foi viveu de 1939 até sua morte 1955. Atuou em mais de 20 filmes brasileiros e estadunidenses, muitas vezes com personagem homônimo.

⁵ Antes da invenção e difusão dos microfones os cantores precisavam de uma grande potência vocal para que todos no recinto (teatros e clubes) pudessem ouvi-los, com a popularização dos microfones e aparelhos de amplificação foi possibilitado novos estilos de canto com menos potência vocal. Os *crooner's* foram a designação dadas aos primeiros cantores homens a utilizarem e popularizarem esse estilo, nos Estados Unidos no início do século XX, e apesar de menos potente, permitia uma interpretação mais intimista e sentimental, inclusive possibilitando vozes masculinas mais graves. Além dessas características do canto, o *crooner/cantor* também depende de uma instrumentação específica de uma orquestra completa, *bigband* ou Piano. No Brasil esse termo designava os cantores de cassinos, que possuíam bandas e orquestras caracterizando o estilo com microfones e equipamentos de amplificação.

Fazenda do então governo de Getúlio Vargas. O Casal passou a morar junto e, mesmo não oficializando o relacionamento, tiveram um filho no início dos anos 1950. Desde de então a mídia, que nesta época acompanhava cada passo dos artistas famosos, iniciou a campanha em prol do casamento da cantora e investiu na imagem de Emilinha como representante, na classe artística, daquele que seria o modelo ideal da mulher brasileira, fundamentado em preceitos moralistas e patriarcais, na qual a mulher, que à época vinha ganhando espaço no mercado de trabalho, teria de se dedicar prioritariamente aos cuidados da família e do lar. Modelo ao qual Emilinha Borba se mostrou adepta (sobretudo em seu discurso) até o ano de seu falecimento, ocorrido no ano de 2005, influenciando assim uma legião de fãs, que eram provenientes, majoritariamente, das classes baixas e viam na figura da cantora, que durante sua carreira tornou-se um mito, o exemplo de mulher que deveria ser seguido a fim de se conquistar o êxito na vida pessoal e profissional.

A trajetória da cantora Marlene teve início de maneira parecida com a de Emilinha, entretanto alguns aspectos, que atualmente podem ser entendidos como detalhes, fizeram com que estas duas carreiras apresentassem suas divergências.

2.2 MARLENE BONAIUTTI (1950)

Nascida Victória Bonaiutti, no ano de 1922, em São Paulo, Marlene, como se tornaria famosa posteriormente, era descendente de italianos. Seu pai, falecido uma semana antes de seu nascimento, pertencia à uma família de classe alta, que após sua morte, não contribuiu para que Vitória e suas irmãs pudessem ter uma vida de alto nível. Sua mãe, como grande parte das mulheres da época, não possuía altos rendimentos, mesmo atuando como costureira e professora na prefeitura de São Paulo, pois as mulheres na época recebiam salários muito abaixo daqueles designados aos homens, entretanto, sendo evangélica de denominação batista, encontrou na religião a maneira de dar uma boa educação para as filhas.

Desta forma, Victória Bonaiutti, estudou no colégio interno Batista Brasileiro, dos nove aos quinze anos, como bolsista, para tanto, realizava serviços de arrumação e limpeza do internato, prática comum em colégios internos na época, foi também nesta instituição, junto às apresentações que realizava na Igreja Batista que frequentava, que a menina obteve os primeiros ensinamentos artísticos. Após formar-se no colégio Batista, iniciou seu primeiro emprego como secretária e, com isso, iniciou também um curso na faculdade do comércio. Ao descobrir que os estudantes possuíam horário reservado na Rádio Bandeirante, passou a atuar junto a estes na “Hora dos Estudantes”, sob o codinome Marlene, a fim de não

denunciar para a família, que desaprovava tal atividade, sua verdadeira identidade. Ao ser descoberta por sua mãe, Marlene contactou um empresário do Rio de Janeiro, do qual teve conhecimento por intermédio de conhecidos da Rádio Bandeirante e seguiu fugida para a então capital do país, com dezenove anos, a fim de seguir a carreira de cantora.

Atuou como *crooner* no Cassino Icaraí, local onde ganhou visibilidade. Atuou também, durante uma temporada no Cassino da Urca e, posteriormente, no Cassino Copacabana, local que marcou sua carreira, pois a partir daí ficou conhecida por toda a elite carioca como a estrela do Copacabana Palace, recebendo então o convite para cantar na Rádio Nacional, assinou o contrato no ano de 1948, se tornou então uma das mais importantes cantoras da Era de Ouro do Rádio, ao lado de sua arquirrival Emilinha Borba e de Dalva de Oliveira, que será apresentada a seguir.

2.3 DALVA DE OLIVEIRA (1951)

Filha de pai negro e mãe branca, Vicentina de Paula Oliveira, nascida na cidade de Rio Claro, também teve a infância marcada pelo falecimento do pai, personagem de sua vida que a inseriu no mundo musical. Devido às dificuldades financeiras apresentadas pela ausência do marido, Alice, mãe de Dalva, seguiu para São Paulo, matriculou as filhas em um internato para crianças carentes, local onde a Vicentina recebeu aulas de piano e música, e passou a trabalhar como doméstica. Passado os anos, Alice e Vicentina foram empregadas em um hotel, local onde o talento da cantora foi descoberto por um maestro, que arranjou então um trabalho para ela e sua mãe junto à uma trupe circense. Com o encerramento das atividades da trupe na cidade de Belo Horizonte, a Vicentina participou, com o apoio da mãe, de um teste na Rádio Mineira, na qual foi aprovada e teve seu primeiro contrato como cantora, sob o pseudônimo Dalva de Oliveira, que fora escolhido pela própria Alice.

Seguindo para o Rio de Janeiro em busca de uma oportunidade para cantar em uma das rádios da capital, Dalva de Oliveira conquistou espaço devido ao talento que possuía para o canto e passou a cantar em diversas rádios da cidade, até chegar na Mayrink Veiga no ano de 1935. Durante uma temporada no teatro conheceu a dupla preto e branco, composta por Francisco Senna e Herivelto Martins, que tempos depois se tornaria seu marido. Formou-se então o Trio de Ouro, com a integração de Dalva à dupla. Entre 1936 e 1948, o Trio de Ouro obteve sucesso, realizando shows no Brasil inteiro e em diversos países da América Latina, entretanto, com a separação conjugal de Dalva e Herivelto, ocorrida em 1949, o Trio se desfez. A partir de 1950, Dalva de Oliveira seguiu carreira solo, entoando canções

melodramáticas, que levaram a mídia e conseqüentemente o público, a entender que se tratavam de indiretas ou respostas públicas ao ex-marido Herivelto, surgindo assim a polêmica que marcou a carreira da artista e de seu ex-marido, devido as “respostas” cantadas pelo Trio de Ouro - que permaneceu na ativa mesmo tendo Herivelto como único componente fixo - à estas canções de Dalva, assunto que pretendo abordar com maior profundidade mais adiante. A carreira solo de Dalva alavancou e a cantora recebeu o título de Rainha do Rádio em 1951, sucedendo a cantora Marlene que ocupara o trono durante os anos de 1949 e 1950. Dalva casou-se novamente, dessa vez com Tito Climent, que se tornou também seu empresário, entretanto, novamente a separação ocorreu, no final dos anos 1950, juntamente com o período em que a carreira de Dalva entrou em declínio. O sucesso da cantora enfrentou muitos altos e baixos entre os anos 1960 e 1970, sobretudo em decorrência de um acidente de carro sofrido com seu novo namorado, acidente este que ficou marcado no psicológico e no rosto da cantora que ficou com uma grande cicatriz e teve de realizar diversas cirurgias. Após um longo período afastada, Dalva retornou aos palcos com a canção “Bandeira Branca” que a eternizaria e entraria pra história como uma das mais famosas marchinhas de carnaval, pouco tempo depois, em julho de 1972, Dalva de Oliveira foi internada em um Hospital e veio a falecer no mês de agosto do mesmo ano, fato que comoveu todo o país, tanto no meio artístico quanto em meio a sua legião de fãs que ficou desolada com o encerramento de sua carreira devido a uma morte precoce.

2.4 ÂNGELA MARIA (1954)

Ângela Maria talvez seja a figura de maior destaque neste trabalho, não por ter percorrido trajetória diferente das outras, mas devido à uma questão que era tratada de maneira sutil e, por vezes, apresentava-se como motivo para controvérsias no mundo artístico. Abelim Maria da Cunha era uma mulher negra.

Nascida no norte do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 1929, integrava uma família evangélica composta por pai, mãe e onze irmãos, Abelim foi a décima dentre eles. A família, vivia ainda sob o domínio de um coronel dono de terras naquela região, trabalhando em troca de comida, herança do período escravocrata que havia “terminado” há exatos quarenta e um anos antes do nascimento de Abelim. Após este período viveram em um casebre ao lado de um rio na mesma cidade. O relacionamento conturbado dos pais, que segundo relato de Ângela e de seus irmãos, se tornava cada vez mais tenso devido aos ciúmes do pai, gerou uma briga na qual a mãe foi agredida por ele, que foi levado a prisão. Com este fato, houve a separação do casal e o pai da cantora seguiu para a cidade do Rio de Janeiro com alguns

dos filhos, entre eles Abelim, que assim como os outros irmãos, teve de viver em casa de parentes desconhecidos por eles ou das irmãs mais velhas que já viviam na cidade. Durante muito anos ficaram sem ter contato com a mãe, fator que levou Abelim acreditar que esta havia morrido. Passado este tempo em que Abelim e seus irmãos viveram de casa em casa, os pais se reconciliaram e voltaram então a viver todos juntos, primeiro em uma curta temporada em São Gonçalo e posteriormente na subida do morro de São Carlos, no bairro do Estácio. Estudou em colégio público no centro da cidade e frequentou a Primeira Igreja Batista, local onde iniciou a vida musical ao integrar o coral, tornando-se solista em pouco tempo. Terminou o primário apenas com dezoito anos e nesta época já havia passado por diversos empregos, permanecendo pouco tempo em cada um.

Passou a cantar nas rádios, em programas de calouros, sem que os pais soubessem, e ao ser descoberta, a família religiosa decidiu mudar-se para a região da baixada fluminense a fim de afastar a filha do caminho da “perdição” que a vida artística propiciava. A partir de então, Abelim Maria da Cunha passou por outros empregos em fábricas, até chegar na famosa *General Eletrics*⁶, de onde foi demitida sob o preceito de cantar demais e distrair seus colegas, o que, segundo seu chefe, atrapalhava a produção. Foi este o pontapé inicial que fez Abelim sair da casa dos pais e ir morar com a irmã, para assim poder buscar trabalhos como cantora, voltando então a participar os programas de calouros, ganhando todos os prêmios daquele ano. Conquistou espaço no meio artístico e, assim como as outras, conseguiu empregos como *crooner* em boates, em uma de suas apresentações recebeu o convite para um teste e elenco na Rádio Mayrink Veiga, local onde assinou seu primeiro contrato no ano de 1951. Surgia assim a cantora Ângela Maria, que se tornou a artista revelação daquele ano, alcançando as melhores posições nos rankings do rádio, se tornou alvo frequente da mídia, sobretudo da Revista do Rádio, e em 1954 alcançou o maior título que uma artista do rádio poderia obter, o de Rainha do Rádio, sucedendo o trono então ocupado por Emilinha Borba no ano de 1953.

Coincidência ou não, fato é que uma história de vida triste, iniciada em uma região periférica, complementada com as dificuldades financeiras e com os problemas gerados no seio familiar devido à má fama que a carreira artística possuía na sociedade, servia como uma versão brasileira dos contos de fadas tradicionais. Fator que não apenas impulsionava a carreira das cantoras, devido à exploração midiática destes fatos que, supostamente,

⁶ General Eletrics

levaram essas cantoras ao sucesso, como também inspirava as mulheres da época a seguir os exemplos de seus ídolos, afinal elas eram mulheres comuns que através de grande esforço e muitas dificuldades, conquistaram o êxito pessoal e profissional.

3 A VIDA DAS RAINHAS VISTA DE OUTRO ÂNGULO.

Interessante perceber que as coincidências e divergências apresentadas nas trajetórias destas quatro cantoras se dão através de aspectos peculiares de suas vidas, que vai desde o falecimento ou a falta de um parente próximo, passando pela religiosidade de suas famílias à composição racial de cada uma delas, as narrativas que se apresentam nas biografias destas cantoras é realizada de maneira a parecer que as quatro mulheres são provenientes de uma mesma classe social, e deixa a entender que as quatro enfrentavam as mesmas problemáticas independente de sua descendência étnica ou de sua religião.

Essas narrativas são heranças da época em que as cantoras vivenciaram o ápice de suas carreiras, que estava baseada no projeto político-social de formulação da identidade nacional brasileira. Iniciado na década de 1930, durante o Governo Vargas, na qual junção das três raças predominantes no país - indígena, negra e branca – constituíam a característica étnica dos mestiços, passou a representar o país. A construção desta identidade se deu a partir de diversos aspectos característicos das diferentes culturas que se apresentavam no país, proveniente principalmente do grande contingente de pessoas negras, ex-escravizadas e seus descendentes, das brancas de diversas nacionalidades que aqui se encontravam, devido aos processos de imigração europeia - para servirem como mão obra remunerada daqueles serviços que antes eram realizados por negros escravizados - e de indígenas que sobreviveram ao massacre inicial do período de colonização e adaptaram-se à religião de seus dominadores, e/ou que também sofreram com o regime escravocrata.

A formulação desta identidade, ficou por conta dos intelectuais da época, que, com base na análise das diferentes culturas e das características comuns à estas três raças, criavam obras visando apresentar um país no qual a escravidão foi superada, onde homens e mulheres de todas as etnias viviam de maneira igualitária e no qual as heranças provenientes do período escravocrata serviam de contribuição mútua para a formulação de uma identidade genuinamente brasileira; ignorando as condições precárias aos quais os negros foram submetidos a viver devido à falta de garantias de sobrevivência e de oportunidade de trabalhos remunerados, tendo que optar por viver nas ruas ou, quando muito, em barracos nas favelas, que iam surgindo de maneira desenfreada enquanto os que viviam nos cortiços do centro da cidade eram despejados para as reformas gentrificantes

promovidas pelo governo e trabalhar por conta própria ou continuar servindo casas de família, devido à falta de formação e acesso aos estudos.

O incentivo à vinda de imigrantes europeus era cada vez mais forte, não apenas para que estes servissem como mão de obra “digna” de ser remunerada, mas também para que as possibilidades de miscigenação aumentassem, através das relações entre brancos, negros e indígenas, visando o branqueamento da raça. Prática influenciada pelo *mito* da Democracia Racial, que teve na figura de Gilberto Freyre seu formulador a partir da obra Casa-Grande e Senzala, que por muitos anos serviu de referência no que tange aos estudos da identidade racial do povo brasileiro como mestiça. Esta política enraizou-se no pensamento social do país, servindo até a atualidade como narrativa, para alguns, quando da definição racial do brasileiro.

Desta forma, as obras biográficas de cada uma das quatro cantoras apresentam essas ideias, em algumas de forma sutil, porém em outras, de maneira explícita, pois foi no período de consolidação deste pensamento, que podemos compreender como um mito, que a carreira dessas cantoras surgiu, e através de seus artifícios se consagrou.

Apesar da tentativa de ser politicamente correto em sua obra, lançada no ano de 2015, intitulada “Ângela Maria – A eterna cantora do Brasil”, Rodrigo Faour peca em diversos aspectos ao narrar a trajetória de Ângela Maria sem demonstrar preocupação com a questão racial da cantora, afinal...

Imagens de raça e representação se tornaram uma obsessão contemporânea. O tratamento da negritude como uma *commodity* criou um contexto social onde a apropriação da imagem negra por pessoas não negras não encontra limites. Se muitas das pessoas não negras que produzem imagens ou narrativas críticas a respeito da negritude e das pessoas negras não questionarem suas perspectivas, elas podem simplesmente recriar a perspectiva imperialista — o olhar que procura dominar, subjugar e colonizar.⁷

É exatamente esta perspectiva que o autor sustenta, ainda que, dentre as outras obras biográficas autorizadas que serão trabalhadas aqui, seja a que apresenta maior lucidez diante dos fatos narrados, a influência do mito da democracia racial fica evidente já no início da obra, na qual o autor coloca no primeiro capítulo com a seguinte afirmação:

Se a árvore genealógica da família de Ângela Maria tivesse um nome, poderia ser o do próprio Pau-Brasil, pois nenhum seria mais representativo de nossa gente. Sua avó paterna, Rita Maria, era negra vinda da África e — naturalmente — escrava (posteriormente liberta). Já o avô, Marcos José, era português. Por sua vez, o avô

⁷ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019. P.41

materno, Belizário, era neto de alemão, e a avó, Idalina, índia. É claro que deu caldo! Daí surgiu uma família de mestiços, com várias nuances de tipos físicos e tons de pele. Ela é fruto, portanto, da mais perfeita união das raças brasileiras — branco europeu, negro africano e índio nativo.⁸

É evidente que os aspectos físicos de Ângela Maria estão diretamente ligados à sua descendência étnica diversificada, porém, apesar dos traços finos de seu rosto - por mais que muitos negros africanos também possuam, é considerado no Brasil um símbolo da branquitude - e de não possuir cabelos crespos, a negritude de Ângela fica marcada pela cor de sua pele, e se considerarmos que este era o fator de maior relevância para a distinção entre as pessoas naquela sociedade, encontra-se então um motivo para que a figura da cantora seja tratada de maneira ambígua e tendenciosa, que, por um viés machista varia conforme o momento e a característica que se pretende realçar na mesma, essa forma de representação fica evidente em sua biografia, na qual o segundo capítulo é intitulado “A voz Morena do Brasil” e que em diversas passagens é possível perceber a maneira como a cor de sua pele irá influenciar profundamente na sua carreira. Ângela Maria é chamada em diversos segmentos midiáticos de “cantora mignon”, uma espécie de apelido que o autor adota sem criticar e tem por intuito ressaltar também, além da juventude e da cor de pele “morena” da cantora, um dos preceitos que fundamentam o mito da democracia racial, no qual a mulher negra é vista, sob os olhos do homem branco, como um ser que, primordialmente, serve para satisfazer os seus desejos sexuais, segundo coloca Gilberto Freyre:

Pode-se, entretanto, afirmar que a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de genuíno gosto nacional. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar"; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e belegos muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas". Estas surgem num ou noutro soneto, numa ou noutra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras⁹

⁸ FAOUR, Rodrigo. Ângela Maria: a eterna cantora do Brasil. 1ª Edição, Rio de Janeiro 2015. P.13

⁹ FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 21ª Edição. Rio de Janeiro/Brasília. Livraria José Olympio Editora, 1981. P.10

Percebe-se nesta declaração um pensamento de cunho extremamente misógino e racista presente na mentalidade brasileira, travestido de “elogio”, no qual mulheres como Ângela Maria não seriam “feitas para casar”, mas eram preferidas e “superiores” às brancas quando o assunto eram as relações sexuais, numa tentativa de contradizer, mas antes apenas complementando, o pensamento predominante naquela época, que fica evidenciado pelo exemplo de bell hooks no qual “Pintores que exploraram a raça como um assunto político no século XIX geralmente criavam imagens contrastando os corpos das mulheres brancas com os das negras de formas que reforçavam o valor mais elevado da imagem da mulher branca.”¹⁰

Pode-se afirmar que este pensamento influenciou, em muitos aspectos, a maneira como Ângela Maria iria lidar com a vida amorosa, bem como os homens com quem se relacionaria a tratariam e a forma como a narrativa acerca destes fatores seria retratada midiaticamente, polemizando os fatos geralmente colocando a cantora sob o viés da culpabilidade. A respeito de Ângela não pretendo me aprofundar neste aspecto, apesar de apresentar questões cruciais no próximo capítulo, deixando-o para uma análise futura, já que a trajetória da cantora também faz parte do meu projeto de mestrado e que as questões a respeito deste tema ocorreram em período posterior ao que estamos abrangendo neste trabalho.

Entretanto, Ângela Maria não foi a única a ter sua vida amorosa como alvo de grandes polêmicas, antes disso a cantora Dalva de Oliveira já enfrentava a mídia que sempre encontrava uma maneira de atribuir à cantora a culpa por problemas amorosos ou conjugais que sofria, assunto que pretendo trabalhar mais a fundo posteriormente, não sem antes analisar sua biografia.

A obra “A Estrela Dalva”, diferente daquela que narra a história de Ângela Maria em cerca de oitocentas páginas, é um pequeno livro de não mais que duzentas, na qual o sociólogo e admirador da cantora, João Elísio Fonseca, visa relatar aquilo que a trajetória de Dalva teria de mais importante. Se a primeira biografia trabalhada aqui possuía alguma preocupação em relatar a realidade de maneira consciente e responsável, a biografia de Dalva se apresenta mais como um livro de memórias de alguém que acompanhou de fora a carreira da cantora, reconhecimento é claro que existiu uma pesquisa a respeito da vida da cantora, além de contar com relatos de pessoas próximas que acompanharam de perto sua vida pessoal e profissional. Porém a narrativa se faz por um viés menos realista do que poderia e através da romantização apresenta as histórias como lembranças admiráveis da carreira de uma artista que não possuía defeitos.

¹⁰ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019. P.134

Além disso, a cantora é colocada como um ser passivo em sua trajetória e cercada de homens bons e maus, que a admiravam e a prejudicavam, e outras como a conquistadora voraz, que possuía um lado místico interessante, muito sociável e independente, que vivia para provocar problemas e incitar os desejos sexuais dos homens, afinal era uma mestiça, e, apesar de possuir pele, cabelos e olhos claros, estava marcada com os traços negroides em suas feições e em seus cabelos crespos – percebe-se aqui que os traços de negritude e branquitude eram contrários aos de Ângela. – Dalva também era entendida como uma mulata, ou seja, mais uma vez uma cantora de descendência negra sofria com o racismo velado que hiper sexualiza as mulheres negras, ou as colocam como sedutoras perfeitas, como nas palavras de bell hooks, ao tratar de periódicos de moda estadunidenses:

Essa mudança cultural possibilita que os corpos das mulheres negras sejam representados em certos domínios do "belo" onde eles já tiveram sua entrada recusada, como nas revistas sofisticadas de moda. Reinseridos como espetáculo, mais uma vez em exibição, os corpos das mulheres negras aparecem nessas revistas não como registro da beleza da pele escura, dos corpos negros, mas para chamar a atenção para outras preocupações. São representados para que os leitores percebam que a revista é racialmente inclusiva, ainda que suas matérias com frequência distorçam esses corpos, contorcidos em posturas estranhas e bizarras que fazem as imagens parecerem monstruosas e grotescas. Eles parecem representar uma-antiestética, que zomba da verdadeira ideia de beleza.¹¹

A citação acima define bem um dos intuitos presentes na Revista do Rádio ao retratar as mulheres negras, entretanto, essa forma de representar a cantora é perceptível também em diversas passagens de sua biografia, entre elas podemos destacar aqui uma das que mais explicitam este pensamento:

Dalva não era mais uma menina franzina ou uma mocinha, era uma mulher com quase trinta anos, vistosa, vaidosa, que cuidava de todos os detalhes de suas roupas, joias, penteados, sapatos. Sempre sorridente, bem arrumada, elegante e na moda, era simpática com todos, cativando quem quer que se aproximasse dela. Era bonita, muito cobiçada, sua estrela brilhava e seu brilho já ofuscava as outras estrelas daquela constelação. Tudo isso se refletia na vida doméstica do casal.¹²

Essa passagem não expressa somente um pensamento dominante do período que está sendo retratado, mas também um ideal que se mantém enraizado no pensamento dominante patriarcal e racista, que na atualidade talvez não fosse colocado com estas palavras mas em um livro escrito na década de 1980, como é o caso desse, iria mais além ao retratar o homem como

¹¹ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019. P.147

¹² FONSECA, João Elísio. A Estrela Dalva. 1ª Edição, Rio de Janeiro, Ed. Espaço Tempo, 1987. P.43

uma vítima passiva dos “encantos” dessas mulheres, e a mulher como consciente deste “domínio” sobre os homens, o que poderia ser utilizado a seu favor, como pode ser visto no parágrafo que se segue:

O compositor Herivelto, como bom brasileiro, gostava de encantar as mulheres, era um galanteador, grande namorado e embora Dalva tivesse pelo marido um ciúme doentio, Herivelto, com o machismo que imperava na época, sentia-se à vontade para suas aventuras. Em contrapartida o assédio a Dalva aumentava e ela era discretamente cortejada, mas, nem por vingança ou para fazer pirraça, correspondia a qualquer galanteio, era uma mulher casada, mãe devotada, tinha amor singular pela sua família. O casamento começava a sofrer dos mesmos males de tantos outros: divergências, diferenças e, mesmo sendo um casal atípico, ambos artistas, a rotina desgastava a relação.¹³

E assim foi retratado o fim do casamento entre Dalva e Herivelto, com narrativas que visavam culpabilizar Dalva, seja devido ao ciúme que tinha ou ao que causava no marido com seu jeito de “sedutora perfeita” e isentar Herivelto da culpa, já que este estava apenas seguindo seu instinto natural de homem. Desta forma, a repercussão a respeito da separação fez com que a imagem de Dalva estivesse cada vez mais estigmatizada, afinal, de acordo com João Elísio:

Todo casal briga, muitos se separam e a vida segue; só que a uma mãe que é cantora e artista famosa, além de esposa de outro artista famoso, não lhe é dado o direito de fazer o que bem deseja. Naqueles anos pós Segunda Guerra, certas instituições continuavam tão sagradas quanto no século passado, principalmente em relação às mulheres. A sociedade podia ser, como às vezes ainda é, implacável em seus julgamentos.¹⁴

Sobretudo se a pessoa a ser julgada é uma mulher mestiça (ainda que Dalva não fosse vista por alguns como negra, pelo fato de ter a pele olhos claros, a descendência negra marcava seu lugar na sociedade) e desquitada. Ainda que a própria cantora tenha declarado diversas vezes que o cantor Herivelto casou-se com ele apenas para se aproveitar de seu talento e mantê-la no grupo do qual era o responsável, a cantora saiu com a culpa pelo fim do relacionamento, e até mesmo em sua biografia, escrita por um homem que se diz grande admirador da cantora, teve sua declaração descredibilizada. Dalva prosseguiu em sua carreira solo, alcançando êxito maior do que aquele de quando cantava ao lado do Trio de Ouro, entretanto o estigma de mulher sedutora se manteve e foi ainda mais além, após o um período em que todas as canções que gravava eram tratadas na mídia como uma declaração a respeito de sua separação, fator que pretendo abordar mais adiante, Dalva, tendo casado novamente, agora com Tito Climent que se

¹³ Idem. P.42

¹⁴ Idem. P.50

tornou seu empresário, passou a ser retratada como a “mulher selvagem”, termo cunhado por bell hooks para caracterizar uma cantora negra estadunidense com um histórico comparável aos das cantoras negras aqui trabalhadas, na qual a autora afirma que “Apesar de toda a sua experiência de abuso ancorada em objetificação racista e machista, a cantora se apropriou da imagem de "mulher selvagem", usando-a para alavancar sua carreira.”¹⁵

Entretanto esta forma de representar foi apropriada pela artista com uma demonstração de sua suposta felicidade em ser uma mulher que superou os problemas enfrentados e aprendeu a lidar com os homens de maneira “igualitária”, transformando-se em uma mulher forte e independente que usufrui da ideia de amor romântico apenas para fazer valer sua carreira, o que se percebe no estilo de suas canções, postura adotada também por Ângela Maria e que perdurou até o final de suas vidas. Destino diferente apresentaram as duas cantoras brancas trabalhadas aqui, que durante suas trajetórias tiveram suas imagens exploradas midiaticamente e em suas biografias por um viés oposto aos de Angela Maria e Dalva de Oliveira.

Marlene talvez seja, entre as quatro cantoras, aquela que mais apresenta ambiguidades nas narrativas que compõem sua trajetória de vida, este é um dos fatores pelo qual optei por trabalhar com duas obras biográficas sobre a cantora, a primeira foi escrita por Thayssa Rodrigues é intitulada “Marlene – Uma História Vitoriosa”, lançada no ano de 2012, não se trata de uma biografia autorizada, e sim de uma obra que visa analisar e descrever a trajetória da cantora, também enquanto admiradora, mas diferente daquele que escreveu sobre Dalva, a autora demonstra responsabilidade e busca narrar os fatos de maneira menos tendenciosa e com certa responsabilidade no que diz respeito às questões de gênero, talvez por se tratar de uma jovem do século XXI, sendo assim, a cantora é retratada como uma mulher autêntica, que deveria ser um exemplo para outras mulheres por representar o modelo de mulher moderna, que não se prende aos ditames sociais da época e demonstra a capacidade de agir independentemente daquilo que poderá ser relatado ou pensando diante da sociedade a seu respeito, o que pode ser exemplificado quando a autora, ao narrar os fatos acerca do casamento da cantora, relata que Marlene:

Assim, ainda em 1952, casou-se com o ator Luiz Delfino, na simpática igreja do Outeiro da Glória. Marlene mostrou sua autenticidade, mais uma vez, ao entrar na cerimônia sem véu e grinalda, na cabeça levava apenas um elegante chapéu na cor branca. Segundo ela, precisava ser verdadeira com sua própria história, já havia amado antes e não seria necessário velar a castidade naquele momento.¹⁶

¹⁵ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019. P.139

¹⁶ RODRIGUES, Thayssa. Marlene: uma história vitoriosa. 1ª Edição, São Paulo, GIOSTRI, 2012. P.53-54

A cantora Marlene, de fato era a que melhor representava uma espécie de transgressão daquilo que estava socialmente imposto às mulheres da época, dentre as quatro cantoras que estamos analisando aqui, era aquela que usava calças compridas e posava de “*maillot's*” em uma época que era aceitável para as mulheres apenas vestidos ou saias que cobrissem suas pernas até a altura do joelho, fator que a mídia explorou e, apesar das advertências e multas que a cantora recebia por usar calças no local de trabalho, apresentou como característica principal da cantora, que “antenada na moda das mulheres estrangeiras” lançava no Brasil aquilo que havia de mais atual e elegante no mundo feminino e de fato a cantora ditava algumas das modas da época, entretanto, se mulheres negras ousassem apresentar comportamentos como o de Marlene, estariam sujeitadas aos piores tipos de julgamento, o que pode-se perceber quando assuntos polêmicos envolvem as cantoras Dalva e Ângela Maria. Além disso, a sensualidade de suas danças era vista também como uma forma de transgredir aos padrões socialmente impostos, sem, no entanto, a cantora ser colocada sob o manto da “sedutora perfeita” ou vista como uma mulher que existia para satisfazer o desejo sexual dos homens. Nem mesmo quando a cantora recebeu dos franceses a titulação de “*La Sauvage Brésilienne*” (A Brasileira Selvagem), por conta de seu modo caricato de dançar imitando os reboçados e os movimentos braçais característicos de danças tradicionais negras, a cantora teve sua imagem atrelada ao estigma da “mulher negra selvagem” ao qual as cantoras negras estavam sempre relacionadas.

A falta de preocupação com questões étnico raciais faz com que o livro de Thayssa também siga por uma perspectiva da classe dominante branca, que considera o seu ponto de vista como o supremo, em detrimento daqueles formulados por pessoas de outras raças, e entende a apropriação de elementos das culturas negra e nativa por pessoas da raça branca como formas legítimas da construção de uma cultura propriamente brasileira, ignorando que esta apropriação é uma das principais características que reforça o racismo velado e o domínio dos brancos sobre os negros e indígenas no Brasil e se trata, ainda, de um fruto daqueles ideias forjados que fundamentaram o mito da democracia racial.

Sendo assim, a autora relata os comportamentos de Marlene diante das questões que se relacionavam ao seu público, como dignas de exaltação, o que fica evidenciado com o relato que ela faz acerca da gravação de uma das canções que irão marcar a carreira da cantora, que a partir deste lançamento conquistou o público das classes mais baixas, sobre a qual Thayssa relata que:

Um ano depois gravou aquela que se tornaria um clássico de seu repertório, a canção “Lata D'Água”(Luiz Antonio e Jota Jr.), em que cantava com acompanhamento de

Radamés Gnattali e sua orquestra. A marchinha, constituída dos versos "Lata d'água na cabeça,/ Lá vai Maria, lá vai Maria./ Sobe o morro e não se cansa,/ Pela mão leva a criança, lá vai Maria./ Maria lava a roupa lá no alto,/ Lutando pelo pão de cada dia, / Sonhando com a vida no asfalto,/ Que acaba onde o morro principia.", mostrava o início do que viria a se confirmar ao longo dos anos. Marlene era uma cantora do povo e, através de suas músicas de protesto, se aproximava ainda mais dessa população. A cantora não se contentava em receber uma letra e apenas cantá-la, precisava viver a música para conseguir transmiti-la com todo o sentimento que transbordava em suas apresentações. Para isso, quando recebia uma música como essa, relatando o cotidiano no morro carioca, era preciso subir até lá para conferir a situação, sentir os versos e comprovar a veracidade da canção. Só após essa constatação, se entregava a história relatada e cantava como se fizesse parte daquele ambiente.¹⁷

Ou seja, Marlene se apropria de uma narrativa, passa a representa-la e, ainda que estas narrativas não façam parte de seu cotidiano e não compreenda de fato o assunto sobre o qual está cantando, passa a personificar aqueles problemas sociais vividas por uma população pobre composta majoritariamente de pessoas negras. Essa forma de apropriação passou a ser vista na sociedade como um progresso nos debates a respeito das dificuldade sociais enfrentadas pela população mais pobre que vivia no morros da cidade, que não tendo voz passavam a ser representados por uma pessoa da classe dominante que “entendia” suas problemáticas e as interpretava em suas músicas, ainda nas palavras de Thayssa:

Em uma época em que os problemas sociais não eram tema de discussão, foi através de sua música, e diante de sua coragem em ousar falar desses assuntos que essa parcela carente da sociedade ganhou voz ativa.¹⁸

Incorporando assim uma característica marcante nas narrativas dos brancos que legitima o mito da democracia racial, aquilo que atualmente é chamado pela comunidade negra brasileira na atualidade de “síndrome da princesa Isabel”, ou seja, a ideia de que ao se apropriar da cultura afro-brasileira e dar a “voz ativa” aos negros e pobres, como se estes não possuíssem a capacidade de falar por si só, a pessoa branca está contribuindo para a abolição do racismo e conquista da igualdade entre as raças.

A autora demonstra neste relato certa ingenuidade ao declarar que “Marlene era uma cantora do povo” sem antes refletir que este comportamento se tratava mais de uma estratégia da mídia para ampliar a popularidade de uma cantora - pouco simpática, dona de características físicas e sociais que não representavam o grande público e que cantava apenas para um público mais seletivo, composto principalmente pela elite carioca frequentadora do Cassino Copacabana - e transformá-la numa cantora de apelo nacional e, posteriormente, internacional.

¹⁷ Idem. P.52

¹⁸ Idem. P.52

Interessante perceber que os aspectos comportamentais que se buscava realçar na cantora Marlene, ia de encontro com aqueles que eram defendidos pela sociedade e representados por aquela que se tornaria sua grande rival na música, a cantora Emilinha Borba.

Todavia, antes de entrar na análise biográfica de Emilinha, gostaria de apontar que a segunda obra biográfica de Marlene na qual me utilizei para escrever este trabalho, se trata da transcrição dos relatos narrados pela própria cantora acerca de sua vida. O livro em questão é intitulado “Marlene, a incomparável” e escrito por Diana Aragão, nesta obra temos relatos minuciosos da cantora a respeito de fatos importantes ocorridos em sua vida, no qual gostaria de destacar o relato sobre seu primeiro casamento, por conter informações que foram ocultadas pela mídia na época e em relatos posteriores de sua vida realizado por terceiros, destaco aqui a seguinte passagem:

Não sei se foi amor à primeira vista, atração sim. Foi no beijo que estourou, eu estava ainda com o Leite Correa. E ele, o Delfino, de nome, era o primeiro ator. Eu fui apresentada a Delfino quatro vezes, não me lembrava dele. Quatro vezes, e não guardava o nome dele, não me recordava da fisionomia dele, até que fui fazer o filme, ele era o primeiro ator, primeiro nome do filme Tudo Azul. Era uma comédia com alguns toques de drama, uma coisa assim. Quando chegou a hora do beijo foi demais! Que eu não resisti. Aí o Caribé da Rocha começou a encher a cabeça do Leite Correa, meu namorado, que eu estava traindo ele, e eu não estava traindo, apenas participava de um filme. Não, eu não tinha interesse, aconteceu. Quer dizer, o encontro entre nós despertou um fogo. É, ficamos juntos, mas porque ele era muito delicado, muito bom ator, muito boa gente. E eu o convidei para tomar um chá em casa, na Urca. É, que eu morava com mamãe. Mamãe achou ele uma gracinha. Ele era muito engraçado. Jovem. Mamãe me induziu a isso. Eu não estava apaixonada por ele, tinha tesão por ele, que eu não sabia nem o que era isso na época. Mas foi isso que aconteceu. Aí o Caribé da Rocha começou a envenenar o Paulo Leite Correa, e a mamãe do outro lado dizendo: Filha, você tem que casar. Eu não sei por que ela disse isso, talvez tenha percebido alguma coisa diferente em mim, porque eu era muito parecida com o papai. Papai era incrível, as histórias que ela contava. Mamãe, que me induziu, disse: Filha, essa coisa de você estar namorando um, outro, outro, eu posso faltar para você. Porque eu nunca me desliguei da minha mãe. Nem sei como fazia pra namorar, não sei. Não me lembro. Eu sei que a mamãe botou na cabeça que devia casar com o Delfino. Ele vai cuidar de você.¹⁹

Fica evidenciado nesta passagem que o relacionamento entre Marlene e Luiz Delfino foi induzido por questões alheias à espontânea vontade da cantora ou ao amor existente entre os dois, antes disso, fora resultado de uma construção que seguia os preceitos da norma social imposta às mulheres junto à pressão familiar e da mídia em eleger como casal na vida real aqueles que o representavam no filme, mais uma vez, uma questão que pode ser entendida como estratégia midiática que visava a comoção do público, gerando maior cartaz para seus produtos. O casamento perdurou por longo anos, o casal teve um filho e através dos relatos da cantora,

¹⁹ Aragão, Diana. Marlene: a incomparável. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. P. 76

pode-se dizer que ocorreu um relacionamento saudável entre os dois, já que trabalharam juntos e que o marido não a cobrava nem prejudicava sua carreira, contribuindo para Marlene mantivesse a sua característica principal de mulher moderna, entretanto o casamento teve fim e pouco tempo depois a cantora já estava se relacionando com aquele que viria a ser o seu segundo marido. Diferente da repercussão que o desquite das cantoras negras teve, no caso de Marlene a separação foi aceita, ou ao menos retratada, de maneira pouco polêmica e por vezes como algo dentro do padrão pra uma mulher moderna e independente.

De fato, Marlene era esta mulher, um privilégio que poderia ter sem grandes preocupações, dada a raça e a classe que esta compunha, todavia, aquilo que poderia servir como maior prova dessa afirmação não seria retratado na mídia, ou seja, era algo proibido quando decidido pelas mulheres, porém muito comum quando da vontade dos homens da classe média alta, conforme relata a cantora, ao tratar do fato ocorrido com seu segundo marido:

Eu engravidei dele três vezes. A primeira vez ele disse: você se separou do teu marido há um mês, vão falar, vão achar ruim. Ele me preservava muito, vou te levar ao hospital. Me levou para o Pio XII, que o dono do hospital era amigo dele, e abortei. Na segunda vez ele disse: Marlene, um homem de 40 anos ter uma criança, vão dizer que eu sou o avô. Eu abortei outra vez. A terceira vez foi em 1975, eu já não falei mais, fui direto para o hospital. Não, nunca mais engravidei, e nunca tive menopausa. Graças a Deus, Deus me preservou de tudo, Deus Pai e Jesus.²⁰

Não fica evidenciado através deste relato se os abortos realizados eram de fato da vontade da cantora ou se ela os realizou somente por que o marido a obrigara, o que não seria algo impensado em uma sociedade comandada por homens brancos extremamente misóginos, fato é que a repercussão de um aborto feito por uma mulher com a popularidade de Marlene, geraria polêmicas inimagináveis e influenciaria debates políticos acerca das funções, obrigações e direitos que a mulher deveria ter na sociedade. Ou seja, era um assunto impensado, já que esta mesma mídia investia fortemente, sobretudo através da cantora Emilinha, em uma campanha de manutenção dos papéis sociais de gênero, mesmo com as mudanças que vinham ocorrendo diante da modernização da sociedade, que inseria as mulheres no mundo do trabalho.

A biografia de Emilinha Borba com seu título extenso e poético “E de um chão de esteira raiou a Estrela... Eternamente Emilinha Borba”, já denuncia de antemão uma narrativa romântica guiada pela própria cantora, que vai narrar os fatos mais importantes de sua vida, fazendo parecer que sua história de vida aconteceu feito um conto de fadas ou uma novela. Através da voz passiva, Emilinha narra a sua trajetória de maneira positiva, como se tudo o que

²⁰ Idem. P.99

tivesse ocorrido durante toda sua vida fosse algo bom, e além disso, como se ela mesma não estivesse ali vivendo ativamente, e sim observando de fora tudo aquilo que acontecia. Desta forma, a cantora vai falar de sua vida defendendo o papel de “boa moça” sob a qual prevalece todas as características forjadas pela mídia para retratar a si, e mesmo em assuntos sob a qual poderia realizar esclarecimentos, já que foram ocultados na época em que ocorreram, a cantora evita adentrar, como por exemplo quando fala do seu filho, que gerado antes do casamento - fato inaceitável principalmente para aquela que representava a o padrão social de feminilidade - foi ocultado e posteriormente alvo de controvérsias, já que em determinado episódio a cantora e o marido fingiram tê-lo recebido das mãos de uma fã e adotado sob o preceito de que a mesma declarara não ter condições de cuidar da criança, fato que fora desvendado como falso na mesma época, sobre o assunto Emilinha declara:

Quando percebi, já formávamos uma família. Pois me tomei mãe, um sonho que a muito acalentava. E como varão, nosso filho chamou-se Arthur Emílio. Seu pai, por sua vez, virou comia, e brincava com seu filhote pelo apartamento. Todos nós felizes da vida.²¹

Ao adentrar no tema do casamento Emilinha tenta fazer com que sua narrativa demonstre uma vida conjugal perfeita, digna de filme, entretanto, em diversas passagens fica implícito a maneira como o marido a controlava, como no caso do dia do casamento, em que este quase desistiu da cerimônia que havia preparado após se zangar de encontrar os fãs de Emilinha na porta da igreja depois do local do casamento ser divulgado na mídia através de seu próprio irmão e sem o conhecimento dele e de Emilinha, que é responsabilizada pelo marido. Outro relato que apresenta o domínio patriarcal sob o qual a cantora vivia é o seguinte:

Arthur nunca foi a nenhum dos meus shows, muito menos subia ao palco comigo. Ele parecia querer estabelecer uma diferença bem definida entre nosso casamento e minha carreira, a qual ele delimitava muito bem através do ciúme.²²

E seguida ela relata, através de uma construção a fazer parecer um diálogo verídico, como em diversas passagens da obra, uma ocasião em que o marido a proibiu de viajar a trabalho para uma apresentação, provavelmente por questões políticas, já que este era filho de um ministro do governo e o show seria realizado em homenagem à outro ministro, entretanto a cantora conclui o relato da seguinte forma:

²¹ FERREIRA, Angela Cristina; ARMEL, Paulo. E de um chão de esteira raiou a estrela: eternamente rainha, Emilinha Borba. 1ª Edição. Ao Livro Técnico. 2005 P.60

²² Idem. P. 72

Eu não fui mesmo. Arthur nunca confessou o motivo pelo qual me proibiu de viajar. Mas acho que, reagindo como qualquer marido da época, sentiu-se desrespeitado por não ter sido consultado primeiro. Afinal de contas, quem é que mandava em sua casa? A Rádio Nacional?²³

Ainda que esta tenha sido a “única” interferência do marido em sua carreira, através deste relatos pode-se concluir que Emilinha de fato incorporava, ou ao menos se submetia, aos valores morais que tinham como principal objetivo resguardar o domínio do patriarcado, servindo, desta forma, como o exemplo perfeito a ser explorado pela mídia como maneira de difundir os mais diversos ideais que deveriam prevalecer nesta sociedade que ainda estava descobrindo sua própria identidade. O alvo principal dessas narrativas midiáticas construídas em torno das Rainhas do Rádio eram as fãs das cantoras, por este motivo, essas mulheres serão o tema do nosso próximo capítulo.

4 FÃS DE AUDITÓRIO - UM PROBLEMA DE CLASSE

Compreender todas os fatores que levaram grande parte da população de mulheres brasileiras comuns à dedicarem suas vidas à idolatria das cantoras durante a Era de Ouro do Rádio é uma tarefa difícil, senão impossível, afinal, ela perpassa por questões psicológicas e sociais além de estar diretamente ligada ao contexto histórico ao qual estas mulheres estão inseridas e ao apelo midiático, este talvez seja o que mais contribui com o fanatismo que, por vezes, extrapolou os limites da simples admiração chegando a interferir nas vidas pessoais e profissionais tanto das fãs quanto das cantoras, entretanto, como um trabalho que se propõe analisar, pelo menos em parte, estes fatores; sobretudo por um viés histórico-social; cabe aqui um breve apontamento de circunstâncias que impulsionaram, ou ao menos viabilizaram a “pandemia” das fãs de auditório.

Identificado como a causa do problema, comecemos falando dos programas de auditório. Sendo o projeto inicial da radiodifusão a elevação do nível cultural do país através dos programas educativos transmitidos pelas primeiras estações criadas exclusivamente no intuito de alfabetizar e difundir a educação entre as populações das classes mais baixas e habitantes das localidades mais remotas do país, este meio de comunicação enfrentou inicialmente um impasse, já que a aquisição de aparelhos radiofônicos demandava um alto investimento, o que fez com que a programação se voltasse às camadas mais altas da população.

²³ Idem. P. 74

Na década de 1930, o rádio enfrentou processo de transformação e popularização, com o barateamento dos custos de aparelhos, que agora eram fabricados no Brasil e o surgimento de emissoras comerciais, devido às mudanças ocorridas na legislação. Assim, estas rádios passaram a veicular programas populares, destinados aos novos ouvintes pertencentes às classes média – baixa e pobre e que tinham por finalidade entreter este público. Buscando maior adesão de ouvintes, as rádios passaram a valorizar a opinião e a participação do público em seus programas, fator que fez com que as emissoras começassem a abrir suas portas aqueles que desejassem assistir gravações de programas. Com o crescimento do número de ouvintes, algumas emissoras tiveram então que construir grandes auditórios e até cobrar entrada daqueles que desejavam assistir aos programas ao vivo, uma maneira de limitar e selecionar aqueles que poderiam acessar suas dependências, além disso, os programas, que agora se dividiam por segmentos como “notícias”, “humor”, “variedades” e “calouros”, passaram a incentivar a participação do público, principalmente através de concursos diversos. Dentre eles vão se destacar neste trabalho os programas de calouros, que para muitos cantores foi a porta de entrada na vida artística, como o caso das quatro cantoras que estamos trabalhando aqui.

Os auditórios de rádio, em especial os programas de calouros, tornaram-se verdadeiros espaços de lazer e convivência, sobretudo para as mulheres de classe baixa e pobre, conforme aponta João Baptista Borges Pereira, ao analisar os percentuais desses tipos de programas transmitidos por rádios de São Paulo na década de 1960:

Naqueles programas especiais – que todo o rádio paulista praticamente mantém no ar – em que não-profissionais (calouros) podem tomar parte cantando, tocando ou representando, o negro também está presente, em número assaz significativo. O levantamento no mesmo período aponta 55% como o menor índice de participação de indivíduos de cor, observado em tais programas: entre 40 participantes (candidatos), 17 eram pretos e 5 mulatos; de outra parte, a maior cota alcançou a casa dos 83,3 %: em programa cujo número total de inscritos era 24, 17 eram pretos e 3 eram mulatos. (...) Tão acentuada é a presença da mulher de cor entre esses frequentadores de auditórios, e é de tal maneira efervescente, barulhento e espetaculoso o seu comportamento, que nos meios radiofônicos tais grupos promocionais são chamados depreciativamente de "macacas de auditório", numa alusão direta àquelas generalizações populares que procuram identificar características negroides a traços simiescos.²⁴

Estes grupos não possuíam muitas opções de divertimento, já que a maior parte eram reservadas aos homens pertencentes à elite branca. Fatores que explicam a grande adesão deste

²⁴ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e Rádio de São Paulo*. 2ª Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2001. P. 111-112

segmento étnico-racial aos programas de calouros seriam o baixo custo ou gratuidade do ingresso e o fácil acesso das emissoras que estavam localizadas quase que em sua totalidade nos centros da cidade (e se tratando da cidade do Rio de Janeiro, as principais estavam localizadas bem próximas umas das outras).

Entretanto, existiam outras motivações que faziam com que estes números fossem tão altos. Como a oportunidade para usufruir de momentos de lazer junto à seus pares, afinal, não era fácil a convivência entre negros no Brasil daquela época, sobretudo entre mulheres negras que devido a carga de trabalho na qual a maioria estava submetida - fosse como donas de casa (o que quase não se encontrava) ou exercendo as profissões que lhe cabiam; que em sua maioria eram tarefas solitárias, já que atendiam à funções de domésticas, babás e/ou cozinheiras dentro das casas de famílias de classe média, e, ainda que possuíssem colegas de trabalho no local, dificilmente estavam em contato com suas iguais. Além disso, essa também era a possibilidade que as pessoas de cor enxergavam de ascender socialmente, seguindo carreira artística viabilizada pela vitória nestes concursos, pois, de acordo com Pereira:

Os indivíduos de cor, mais de meio século após se libertarem do regime servil de trabalho, e agora em cenário urbano, ainda andam à busca de sua integração em sistema socioeconômico, onde as posições mais categorizadas ou são ocupadas, ou são disputadas com maior êxito pelos brancos. Para a minoria de cor, submetida a rigoroso processo de peneiramento, restam apenas as ocupações mais inexpressivas e pior remuneradas e, como consequência, as menos indicadas para categorizar os indivíduos profissionalmente serem assim transformadas em dispositivos pelos quais o negro e seus descendentes possam tentar a grande aventura de remover os obstáculos que se opõem à sua mobilidade no amplo espaço definido pela estrutura global da sociedade.²⁵

Paralelo a isto, podemos apontar que o projeto político-social de caráter eugenista e patriarcal que avançava em suas pautas no decorrer dos anos, contribuía para que a população negra estivesse cada vez mais subjugada em comparação aos outros povos que chegavam ao país, ainda num período de imigração europeia, tornando-se um povo invisibilizado e marginalizado, conforme ressalta Hasenbalgh:

No registro que o Brasil tem de si mesmo o negro tende à condição de invisibilidade. Alguns exemplos servem para ilustrar as manifestações sintomáticas desta tendência: o lugar irrisório que a historiografia destina à experiência e contribuição do negro na formação desta sociedade; a queima dos documentos relativos ao tráfico de escravos e ao regime escravista; a retirada do quesito sobre a cor da população nos censos demográficos de 1900, 1920 e 1970, e a negação obstinada de discutir a existência de qualquer problema de índole racial.

²⁵ Idem. P. 108

O intento de fazer do negro um ser invisível não deveria chamar a atenção em uma cultura que, proclamando-se racialmente democrática, está permeada pelo ideal obsessivo do embranquecimento.²⁶

No que tange às mulheres negras, essa invisibilidade era acompanhada do silenciamento promovido pelo patriarcado, dessa forma, elas encontravam nas participações em programas de auditório a maneira de se fazer valer, sobretudo através de sua voz, conforme coloca Goldfeder:

Paralelamente, a procura de um espaço de participação, o programa de auditório, permitia à mulher de subúrbio expressar sua condição marginal através de uma simbologia autônoma espontânea, rompendo os padrões de comportamento sancionados pela sociedade.

(...) Ali a mulher inferiorizada cultural e socialmente, encontraria sua forma de atuação e uma das poucas oportunidades de pertencer a um grupo organizado em função de objetivos comuns.²⁷

Todavia, não demorou para que este grupamento se tornasse alvo do controle social que visava dissolver, senão, enfraquecer organizações criadas ou compostas majoritariamente pela população negra, afinal, não foi a partir da criação dos programas de auditório que os negros começaram a se juntar em prol de algum anseio ou característica em comum, ao longo de toda a história dos negros no Brasil pode-se observar a força que estas instituições poderiam obter, exemplos disso foram os quilombos criados por e para negros fugidos e libertos no período escravocrata e as grupos culturais no qual vão se destacar no Rio de Janeiro, as escolas de samba, entretanto:

A falta de compreensão e de tolerância social para com os agrupamentos negros, manifesta-se de maneira eloquente nas pressões exercidas pelos mecanismos formais de controle social. Se antes essas pressões eram feitas de forma ostensiva, atualmente são feitas de maneira velada, discreta. Porém, ostensiva ou veladamente, atrás dessas pressões há sempre a mesma ideia: de que negros em grupo é prenúncio de atitudes e de ações desafiadoras de padrões de conduta socialmente aprovados.²⁸

Se estes grupo desafiavam as condutas socialmente aprovadas, torna-se necessário então atitudes de controle e repressão de tais atos, sendo assim, iniciaram-se os procedimentos para que o comportamento deste público fosse neutralizado, inicialmente através de placas luminosas que acendiam no devido momento, sinalizando a ocasião de “silêncio” e de

²⁶ HASENBALG, Carlos A. O Negro na Publicidade. in HASENBALG, Carlos (Org.) GONZALEZ, Lélia (Org.). Lugar de Negro. Rio de Janeiro, editora Marco Zero, 1982, P.105

²⁷ GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980. P.169-170

²⁸ PEREIRA, João Baptista Borges. Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e Rádio de São Paulo. 2ª Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2001. P. 108

“aplauso”, e dos animadores de auditórios, que possuindo o direito de falar livremente, se utilizavam de “brincadeiras” para realizar ameaças veladas e agressões indiretas no intuito de reprimir seu público, o que se complementaria através da ação dos seguranças da emissora caso o animador não fosse respeitado(parafraseando aqui Miriam Goldfeder). Partindo dessa autorização que o locutor (animador ou apresentador) de rádio possuía para tratar de seu público surgiram termos pejorativos que denominavam as mulheres frequentadoras assíduas de auditórios que se tornavam entusiastas de seus ídolos, entre eles está aquele apresentado por João Batista Pereira e que se tornará a principal maneira de rebaixar estas mulheres condenando-as por suas atitudes e relacionando seus comportamentos, antes de tudo, ao seu pertencimento étnico-racial, nas palavras de Miriam Goldfeder:

A denominação 'macacas de auditório' se bem que rejeitada (hipocritamente, a nosso ver) por alguns elementos pertencentes ao meio radiofônico, denotava claramente a visão que os próprios meios elaboravam de seu público. De conotação classista e racista ('macacas' porque a maioria dos componentes do público era de cor negra) o termo dado por Nestor de Holanda e encampado pelos meios de comunicação de massa, visava justificar medidas repressivas a partir de uma definição pejorativa e desniveladora. A partir da imunidade que lhes concedia esta classificação, a Revista do Rádio e setores da Rádio Nacional desencadearam uma propaganda antiparticipação espontânea e pró-repressão.²⁹








A “propaganda antiparticipação” citada pela autora chegou ao ponto de se tornar uma campanha organizada visando a moralização dos auditórios, que seria dada sobretudo através da taxação dos ingressos (ou do aumento desta) para que o público frequentador se tornasse mais seletivo. Outras tentativas de controlar as atitudes daqueles que Borges Pereira cunhou de minoria agressiva estavam presentes na Revista do Rádio, já que esta era a revista dedicada exclusivamente para os assuntos deste meio de entretenimento e lida por todos aqueles que se propunham a inteirar-se sobre o que acontecia no mundo particular deste veículo de comunicação. Entre as matérias lançadas em diversas edições da revista gostaria de ressaltar aqui três, a primeira presente na edição de número 76 da revista, datada do ano de 1951, que apresenta matéria com a chamada “Os programas de Auditório estão “matando” o Rádio!” na qual o autor Borelli Filho apresenta um texto em duas páginas apresentando informações acerca do interesse dos anunciantes em programas populares em detrimento daqueles que são menos populares e possuem público de camadas sociais mais elevadas e que sem ver o aumento de vendas de seu produto desiste de anunciar no Rádio, como algo que contribui para acabar com o veículo. Já a segunda se trata da edição de número 167, que apresenta matéria a respeito de

²⁹ GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980. P.175

um concurso em que se disputava qual cantora seria a mais querida pelo rádio e que teve Emilinha como vencedora, fator que gerou reação descontrolada entre os fãs de Marlene que chegaram a quase agredir o apresentador, e declara que as cantoras teriam sido afastadas da Rádio Nacional, na qual eram contratadas fixas, como punição aos dois fã-clubes. Com isso, a Revista do Rádio passou a apresentar declarações de artistas famosos, sobretudo das cantoras mais populares a respeito do comportamento das fãs, não apenas durante os programas como também nos ambientes que circulavam, criando assim uma prática que logo se tornaria comum na Revista e que talvez tenha surtido mais efeito que todas as outras tentativas de controle dos fãs, pois eram os próprios ídolos que apresentavam ali suas opiniões, dicas e depoimentos acerca daquilo que admiravam, acreditavam ser conveniente ou repudiavam no comportamento de seus fãs, gerando assim o constrangimento dessas pessoas a incitando à mudança de comportamento diante de si.

A última matéria sobre a qual pretendo me debruçar a respeito deste tema, foi lançada na edição de número 439 e, apesar de fazer parte daquelas edições que não estão dentro do recorte temporal que me propus a analisar, foi citada por Paola Giuliana Borges no livro “Se queres saber... A hora e a vez das Rainhas do Rádio”, e ao tomar conhecimento, entendi como um documento relevante para a conclusão do assunto que estamos tratando aqui. Intitulada “Os dez mandamentos para as Fãs” a matéria apresenta uma relação de atitudes e comportamentos que eram permitidos ou não dentro durante as gravações nos auditórios da rádio, como podemos conferir na imagem a seguir:

Figura 1 - Os 10 Mandamentos para as Fans...

OS 10 MANDAMENTOS PARA AS FANS...

Os sete artistas (todos queridíssimos) que aparecem com suas fotografias nesta página leram, primeiramente, estes DEZ MANDAMENTOS PARA AS FANS. Leram e gostaram. Aprovaram. E estão todos de acôrdo

- 1 — Elevar sempre o nome do seu astro preferido, aplaudindo, escrevendo para a emissora e para os patrocinadores, difundir sempre.
- 2 — Aplaudir sim. Valar nunca. Assobiar também não. Respeite os outros artistas para que o seu seja respeitado.
- 3 — Sempre que o seu artista estiver cantando... silêncio! Nada de gritos histéricos! Espere o final e depois esquite as mãos de tantas palmas. Mas no fim, somente.
- 4 — Cuidado com as faixas... Não enfaxe demais o seu favorito! E mais cautela ainda com os dizeres das faixas. Olhe a redação, olhe a ortografia, olhe o português! Veja se está tudo certo e não caia em exageros!
- 5 — Espere, sim, o seu astro ou estrêla na porta da rádio mas em termos. Deixe que êle ou ela saia livremente e apenas bata palmas. Pode gritar o seu nome, mas sem excessos.
- 6 — Nada de rasgar as roupas dos ídolos! Um terno hoje em dia custa caríssimo, uma camisa idem. E os vestidos das cantoras são verdadeiras fortunas.
- 7 — Se você não gosta do artista que está cantando... silêncio! Não bata palmas, mas não fale durante a audição, não faça cara feia (porque alguém pode estar vendo...) e cuidadinho com o pé. Nada de bater com o pé no chão como protestando.
- 8 — Quando você passar por um cantor ou cantora que não é do seu agrado, fique caladinha. Vire o rosto se quiser... mas nada de piadas, de risos, de vaias. Respeite para ganhar respeito.
- 9 — Pode entrar para os fans-clubes dos seus ídolos, mas lembre-se de que há hora para tudo. Olhe os seus afazeres em casa... Só vá ao fan-club quando for muito necessário, ou quando houver um tempinho.
- 10 — E, finalmente, respeite também as fans que são fans dos outros... Nada de esperar fulana na esquina para tirar satisfações... E nada de combinar para bater em alguém. Mostre que tem classe e educação.

Observa-se nesta imagem que os artistas retratados como aqueles que “Aprovam. E estão todos de acordo” são alguns dos que obtiveram maior sucesso no rádio brasileiro, e dentre estes estão as quatro cantoras analisadas neste trabalho. Com o uso das fotografias dessas cantoras a matéria visa provocar entre as mulheres um efeito que foi caracterizado por Miriam Goldfeder como *projeção mimética*, ou seja, um modelo que “vende para a mulher das classes desfavorecidas um dever ser feminino dificilmente alcançado por estas, mas que permanece enquanto horizonte de referência” (GOLDFEDER, 1967), representado nesta imagem como a sugestão de um comportamento que só teria efeito somente através da mudança coletiva e, ainda que viesse a ocorrer, não seria de fato reconhecido, já que descaracterizaria aquilo que era entendido como o grupo de “*fans*” de auditório, pois, mesmo com as campanhas que o Rádio e a Revista do Rádio realizavam em prol da mudança de comportamento destas mulheres, este tipo de atitude era incentivado pelos mesmos veículos de maneira implícita, através das competições que geralmente realizavam em torno dos artistas, como por exemplo o “*Concurso de Beleza no Rádio*”, no qual onze figuras masculinas do Rádio são questionadas sobre qual das suas colegas mulheres é a mais bonita (curiosamente entre as figuras elegidas não está nenhuma das mulheres negras ou mestiças), incitando as competições entre os grupos de fãs que desejavam indicar a sua preferida como vencedora. Estes dois movimentos realizados no campo midiático gerava uma espécie de construção psicológica dos valores que se projetava entre as fãs, também em forma de disputa feminina, que além de provocar a concorrência relacionada às cantoras, colocava as mulheres brancas como superiores no que se trata de beleza, comportamento e virtudes, como delicadeza e fragilidade, enquanto nas mulheres negras irão sobressair a sensualidade, a transgressão dos valores e a dedicação incessante ao trabalho.

Essa não é a única oportunidade que a revista encontra para difundir valores morais e éticos defendidos pela classe média branca como comportamento ideal para as mulheres, ao contrário disso, em praticamente todas as edições da Revista do Rádio, ao menos em todas as analisadas aqui, pode-se encontrar matérias, pequenos artigos, propagandas comerciais entre outros textos e fotografias que visam apresentar os modelos a serem seguidos pelas mulheres para estarem enquadradas na *Mística Feminina*, me utilizando aqui do conceito criado por Naomi Wolf. Sendo assim:

“A síntese, no plano individual, do quadro de valores conservadores vai ser realizada através da criação dos ídolos de rádio que terão a função de transmissores indiretos daqueles padrões de comportamento. Na década de 50, o esquema baseado nestas imagens atinge momentos de performance, e tem em Emilinha Borba, seu projeto paradigma.”³⁰

Tendo, na década de 1950, a figura de Emilinha como principal difusora deste projeto, a cantora passa a representar o símbolo da mulher perfeita, já que a mídia - simbolizada neste trabalho pela Revista do Rádio - vai explorar sua vida pessoal, criando uma narrativa forjada no modelo de cantora dedicada à vida doméstica, que tem no marido e no filho, bem como nos cuidados com a casa, sua principal preocupação e que largaria a carreira profissional caso fosse necessário para dedicar-se exclusivamente aos primeiros. Este modelo vai além, já que Emilinha é apresentada como uma mulher religiosa, que em nenhuma ocasião apresenta comportamento transgressor, mesmo estando inserida na vida artística, vista na época como um meio desmoralizante que corrompia as mulheres e as levava por um caminho pernicioso refletindo em sua vida pessoal, sobretudo conjugal, de maneira negativa.

Outro modelo apresentado como alternativo para as mulheres estava na figura da cantora Marlene, não por acaso esta era retratada na mídia e pelos fãs como arquirrival da primeira. A cantora era tida como o ideal da mulher moderna e elegante, que possuía formação no grau superior, simbolizando a independência feminina, além da preocupação com causas sociais mais amplas. A cantora incorporou o modelo de artista brasileira que fora criado com base no mito da democracia racial e, desta forma, tornou-se símbolo da identidade artística moderna do país, já que a cantora Carmen Miranda se consagrou, através de carreira internacional que seguiu e da repercussão de sua imagem, como a clássica representante desta identidade.

Desta forma, a imagem da cantora Emilinha Borba e de Marlene é constituída para representar um ideal de mulher que dificilmente seria alcançado pela maioria de suas fãs, provocando assim a relação de “projeção-identificação” que Miriam Goldfeder vai conceituar como uma “relação de identidade dotada de carga real e projetiva na qual sua autorrealização está além do mundo concreto das suas massas consumidoras, socialmente excluídas” (Goldfeder, 1980). Como estamos tratando aqui de um modelo proveniente da classe média branca, o alcance destes ideias para as fãs das cantoras é quase uma utopia, pois, em sua maioria, eram mulheres negras provenientes das camadas mais baixas da sociedade e não possuíam

³⁰ GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980. P.49

perspectivas de ascensão social senão através da vida artística, já que, nas palavras de Lélia Gonzales:

As imagens mais positivas vistas das pessoas negras são aquelas que representam os papéis sociais atribuídos pelo sistema: cantor e/ou compositor popular, jogador de futebol e ‘mulata’. Em todas essas imagens há um elemento em comum: a pessoa negra é um *objeto de divertimento*.³¹

Sendo assim, muitas mulheres negras acabavam por aceitar que as pautas relacionadas a seu povo tivessem voz através de uma mulher branca, como foi o caso de Marlene. Vale ressaltar que não se trata aqui de uma análise na qual se apresenta as mulheres negras como únicas representantes étnicas que compunham o grupo de fãs das cantoras de rádio. Faz-se necessário reconhecer que, dentre a massa heterogênea que compunha este quadro, haviam mulheres pertencentes a classe média e até mesmo à elite, com isso, haviam também mulheres de outras etnias, dentre elas a da raça branca - que em alguns casos pertenciam à camada social mais pobre, tendo um panorama histórico-social comparável ao apresentado aqui para as mulheres negras. Entretanto, estas mulheres, seja por pertencerem à outras classes, seja unicamente pela sua composição étnica-racial, apresentavam maiores possibilidades de mobilidade social, já que estamos tratando de uma sociedade comprometida com a política de branqueamento da raça.

As formulações apresentadas até aqui contemplam, em diversos aspectos, as mulheres brancas, todavia, no que tange ao quadro de possibilidades de realização pessoal ou profissional e absorção dos padrões de feminilidade impostos na época, as mulheres negras apresentavam uma desvantagem significativa, pois não usufruíam (como ocorre ainda hoje, talvez em menor proporção) dos mesmos direitos que as mulheres brancas.

Além disso, quando os fatores de projeção - identificação estão diretamente relacionados à aparência física ou à composição étnica destas mulheres a desvantagem se coloca ainda mais significativa. Afinal, existiam os tipos de mulheres que compunham o quadro do ideal de beleza e aquela que compunha o quadro da sensualidade e, indo mais além, existiam tipos das mulheres “feitas para casar, feitas para o sexo e feitas para trabalhar”, dentre os quais as mulheres brancas ocupavam o lugar de privilégio diante das condutas socialmente aceitas, as “mulatas” eram aquelas que serviriam para satisfazer os desejos dos homens de maneira casual e a mulher preta

³¹ (HASENBALGH, Carlos A. O Negro na Publicidade. in HASENBALGH, Carlos (Org.) GONZALEZ, Lélia (Org.). Lugar de Negro. Rio de Janeiro, editora Marco Zero, 1982, P.107 apud GONZALEZ, Lélia, Racism and its Effects in Brazilian Society, Genebra, 1979.

era a que tinha por função social exercer os mais árduos e pior remunerados trabalhos existentes (entende-se aqui as “mulatas” e as negras como correspondentes de um mesmo quadro social, sofrendo com essas diferenciações apenas quando conveniente eleger quando ou qual [individualmente] servirá para o trabalho ou para as relações sexuais.

Ainda que as mulheres negras buscassem responder à todas as normas e valores sociais, estariam envoltas em seu estigma racial, como foi o caso das duas cantoras de cor retratadas aqui, o que tornava a sua ascensão através das formas tradicionais de mobilidade algo impensável. Ademais, para a carreira de cantora, opção passível de realização e que lhe conferirá status sociocultural e econômico, o que estava reservado era o estigma da “sedutora perfeita”, da “negra selvagem” ou ainda da “*mulata tipo exportação*”, fator que seria explorado em prol de seu êxito pessoal, afinal:

É claro que a profissão, em quaisquer circunstâncias, em uma sociedade como a nossa, tem sido ou é um critério de definição social do indivíduo. Quando, porém, se transforma na única fórmula através da qual o ser humano imagina ter oportunidade de participar mais plenamente da vida sociocultural— como parece acontecer com os negros e mulatos – então este mecanismo atribuidor de status ganha significados que fogem à concepção que normalmente dele se faz.³²

Assim sendo, as mulheres de cor enxergavam no rádio a única maneira de ascender socialmente ou de conquistar a renda necessária para sanar suas necessidades de sobrevivência através dos prêmios recebidos, tornando-se assim a maioria participante, ao lado de seus pares do sexo masculino, dos programas de calouros.

Entretanto, as fãs brancas, sobretudo aquelas que não possuíam situação financeira expressiva, também estavam sujeitas à um determinado modelo de projeção-identificação que não poderia alcançar. Este modelo estava intimamente ligado ao incentivo de participação que a Revista do Rádio oferecia às suas fãs, através de colunas como “*Opinião dos Fãs*” ou “*A melhor carta da semana*”, na qual os leitores enviavam suas opiniões ou histórias envolvendo seus ídolos, além das diversas competições promovidas, fossem oficiais ou não, como “*Quem são os mais queridos?*” que elegia uma lista de artistas do Rádio, separados por gênero da qual saíam dois vencedores, um homem e uma mulher. Isto sem falar do emblemático “*Quem é a Maior?*”, este, criado pelo Locutor Luiz de Carvalho durante uma transmissão radiofônica, de acordo com edição da Revista de número 204, gerava disputas entre as fanáticas para eleger

³² PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e Rádio de São Paulo*. 2ª Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2001. P. 134

suas favoritas, ainda que os próprios votos não valessem, ganhando nova versão ano de 1953, na Revista do Rádio, desta vez enquanto matéria, escrita por Borelli Filho e intitulada “*Afinal de Contas, Quem é a Maior?*”. O mais popular e significativo de todos foi aquele que, ano após ano, elegia a nova “*Rainha do Rádio*”. Essas disputas surgidas nos auditórios das rádios promoviam a sensação de proximidade entre as fãs e seus ídolos, fazendo estas pessoas acreditarem que possuíam de fato algum poder de decisão ou voto diante das carreiras destes ídolos, o que pode ser visto como principal fator que levou à criação dos “*Fã-clubes*.”

A cantora Emilinha Borba, foi a primeira cantora do Rádio para quem as fãs criaram esta organização, o trabalho efetuado nestes espaços era levado a sério e a dedicação das fãs se tornou tão grande que no ano de 1954, criou-se uma coluna na Revista do Rádio nas qual os *Fans-Clubes* do Rio de Janeiro eram o tema central. Realizavam-se visitas às sedes das agremiações a fim de entrevistar e entender como funcionavam. O primeiro visitado foi o de Emilinha Borba e a manchete intitulada “*Moças que dão a vida por Emilinha*”, deixava explícito o modelo de projeção-identificação em que estas mulheres estavam envolvidas. Logo surgiram diversos outros, dedicados aos mais famosos cantores e cantoras.

Os fã-clubes foram criados com o intuito de ser um espaço de admiração de seus ídolos, e entre os fãs que o compunham realizavam-se reuniões e conversas abordando a vida e a carreira destes personagens; colecionava-se fotografias, pôsteres e até mesmo objetos e roupas conseguidos dos artistas; organizavam-se caravanas para assistir à shows, fosse na cidade local ou em outras cidade e estados; além de acompanharem os artistas no aeroportos em suas idas e vindas de turnês. Entretanto, logo passou a ser influenciado pelo modelo desenvolvimentista que emergia naquela sociedade urbano-industrial, e que tinha no consumo de bens sua principal ideologia, o que pode ser percebido em uma matéria lançada na Revista no ano de 1953; também envolvendo a relação entre Emilinha e seus fãs. Intitulada “*Os Troféus de Emilinha*”, a matéria apresentava as muitas faixas que a cantora recebeu de seus fãs que buscavam elegê-la a melhor em todos os âmbitos ou a “*rainha*” de todas as coisas que podiam, principalmente após a cantora receber o almejado título de *Rainha do Rádio*, ressaltando aqui um trecho desta coluna, a fim de deixar exemplificado tudo o que foi dito acima:

Na galeria de troféus de Emilinha, entretanto, não vamos encontrar apenas as 506 faixas – como se isto não bastasse. Há, ali, presentes de todas as espécies, revelando posses diferentes, mas sempre o mesmo desejo de homenagem à artista. Abrindo caixas e estojos, Emilinha vai nos mostrando, de início, inúmeros cordões de ouro. Depois, é uma exuberante coleção de figas e figurinhas, evidenciando que os *fans* pretendem formá-la imune ao “mau olhar”: são mãozinhas esculpidas em marfim, ouro, madrepérola, etc. Algumas tem as características insofismáveis dos

“patuás” da Bahia. Há mais: brincos e mais brincos, todos harmoniosamente equilibrados dignos de pendurar-se às orelhas da Rainha do Rádio.³³

Desta forma, os fãs, sobretudo os de Emilinha, vão enxergar seus ídolos sob o viés do consumismo, aderindo assim à uma forma de projeção-identificação que busca a realização de seus desejos de consumo através dos artistas que são devotos, o que podemos definir como *consumo compensatório*, e que fica melhor conceituado pelas palavras de Goldfeder:

Na inviabilidade de realizar concretamente o acesso ao universo do consumo eles engendravam um sistema de compensação simbólica, presenteando Emilinha com os bens materiais oferecidos pelo mercado: Desencadeava-se, desta forma, um mecanismo de consolação: a incapacidade de aquisição dos bens para cada um de seus fruidores era sublimada pela viabilização destes anseios, na pessoa do ídolo;³⁴

Porém, este *consumo compensatório* não surge entre as fãs sem que antes se tenha difundido pela mídia uma “*imagem consumidora*” de seus astros, antes disso, já havia entre as colunas e propagandas da Revista do Rádio, inúmeras alusões ao modo de consumo dos artistas, como, por exemplo a coluna lançada na edição de número 184, no ano de 1953, intitulada “*Quem Ficou Rico no Rádio*”, que em quatro páginas revela detalhes acerca dos valores obtidos por nomes famosos do Rádio naquele momento. Dentre estes artistas, Emilinha é a que melhor representava essa imagem consumidora, a cantora “circulava, no entanto, num espaço até certo ponto limitado; ela não poderia se apresentar como participante do mundo das mercadorias inacessíveis”³⁵, com isso as mercadorias com as quais estava relacionada eram, geralmente, de fácil alcance pra as classes mais baixas, como podemos observar na imagem a seguir:

³³ Os troféus de Emilinha. Revista do Rádio, 1953, nº 215, P. 3-7.

³⁴ GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980. P.58

³⁵ Idem.

Figura 2 - Propaganda de Sapato com Emilinha



A estrêla que todo o Brasil admira

EMILINHA BORBA

A Rainha dos corações.

APROVOU:

Êstes são os meus sapatos preferidos, porque são bonitos e confortáveis.

Da fábrica para todo Brasil a Cr\$ 150,00

Acompanha seu sapato uma fotografia da famosa estrelinha do Brasil.

★

REMETEMOS PELO REEMBOLSO POSTAL, PARA QUALQUER PARTE DO BRASIL; PAGAMENTO NO ATO DA ENTREGA; NA AGÊNCIA DO CORREIO.

★

Sapatos com um finíssimo material latex adaptáveis a qualquer pé. Salto anabela 4 1/2 de altura, desenhado a fogo e pintado.

ATENÇÃO

Acceptamos qualquer reclamação

Pedimos para mandar seu nome, endereço, cidade ou município onde reside, com clareza. Assim como o número do pé, e combinações de cores escolhidas.

COMBINAÇÕES DE CORES MAIS VENDIDAS:
VERDE, BRANCO, VERMELHO.
AZUL, BRANCO, VERDE, VERMELHO.
PRETO, VERDE, BRANCO, VERMELHO.
AZUL, BRANCO, VERMELHO.
VERDE, BÉJE, VERMELHO.

Uma só cor ou em duas ao gosto

**FAÇA SEUS PEDIDOS PARA:
OLÍDIO M. PAIM.
RUA GLAZIOU, 123 — PILARES
RIO DE JANEIRO**



Interessante perceber que a figura de Emilinha, assim como seu fã clube, é a que melhor representa este *consumo compensatório* intimamente ligado ao modelo econômico vigente. Como poderemos perceber no próximo capítulo, isto não se dá despropositalmente, pois, conforme afirma Miriam, o Rádio, em especial a emissora da Rádio Nacional:

(...) deveria atuar como um mecanismo de CONTROLE SOCIAL (como já destacamos na introdução), destinado a manter as expectativas sociais dentro dos limites compatíveis com o sistema como um todo. Este controle se exerceria, no entanto, de forma implícita, parcial e difusa, ao contrário dos mecanismos propriamente políticos, através de uma forma determinada de distribuição de bens e de valores de participação e obediência. O que a Rádio Nacional propagava, em última instância, não era a excelência de um modelo político, mas a legitimidade de um tipo de sociedade e de um quadro de valores éticos.³⁶

Dada a função deste veículo de comunicação, pode-se dizer que cada um de seus integrantes, sobretudo aqueles que possuem maior visibilidade, possuem um determinado papel social, que não apenas devem corresponder, como também difundir, a fim de manter este controle, e é a partir dessa afirmativa que seguiremos para o nosso último capítulo, a fim de identificar o papel social das Rainhas do Rádio que reinaram entre os anos de 1949 e 1954, alcançando um nível de popularidade inestimável.

4 RAINHAS QUE FIZERAM HISTÓRIA, MULHERES QUE CUMPRIRAM SEUS PAPÉIS.

Marlene, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Ângela Maria, estas foram as quatro cantoras que receberiam o título de Rainha do Rádio e seriam eternizadas como as mais importantes cantoras da Era de Ouro do Rádio. Neste capítulo pretendo apresentar os motivos que a tornaram figuras tão relevantes para o principal meio de comunicação da época, ou seja, quais eram os papéis sociais desempenhados por estas quatro mulheres no período em que as figuras deste gênero enfrentavam grandes problemáticas que visavam definir seu lugar na sociedade. Para tanto me utilizarei aqui de matérias lançadas na Revista do Rádio nesta mesma época e que possuíam como tema central as quatro cantoras.

4.1 MARLENE – A MODERNA.

Sem dúvidas a cantora Marlene era uma figura interessante, pois, apesar de não possuir um grande talento para o canto, conseguiu conquistar lugar de destaque em todos os lugares que

³⁶ GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980. P.40

passou. Uma mulher branca, proveniente de uma família de classe média vinda da Itália, dona de feições que demarcavam sua descendência, educada em colégio bem-conceituado, ex-studante de curso superior, era de fato o modelo ideal da mulher moderna.

A cantora preenchia todos os requisitos necessários para ser o símbolo da identidade nacional que vinha se modernizando mesmo sem ainda ter se firmado, fator que foi fortemente explorado pela mídia (representada aqui pela Revista do Rádio) da época. A cantora foi selecionada no ano de 1949, para ser aquela que levaria o título de Rainha do Rádio em lugar de sua colega Emilinha, fator que gerou a maior rivalidade da história do Rádio. Através desta rivalidade se desenvolveu então uma campanha única, na qual a modernidade e o conservadorismo completavam um quadro de avanços sociais, induzindo uma dicotomia no debate a respeito das conquistas sociais das mulheres na época. Essa rivalidade teve início antes mesmo do resultado do concurso, como se tratava de uma competição na qual os resultados eram sabidos antes mesmo de se realizar as contagens, pois dependia muito mais do valor investido por apoiadores das cantoras do que por votos computados em urna, a vitória da cantora Marlene ficou marcada devido ao investimento da marca de “Guaraná Antártica”, que pretendia eleger Rainha do Rádio uma figura pouco conhecida pelo público a fim de lançar seu novo produto, neste caso, lançou dois novos produtos que tiveram grande sucesso. Entretanto, este sucesso se daria em detrimento da cantora que aquela altura já era o símbolo de todas as virtudes que uma mulher poderia ter, a cantora Emilinha, e isso a mídia não poderia permitir, principalmente em se tratando da emissora que tinha comprometimento com os valores político-sociais do país, ou seja, a Rádio Nacional. Foi então que a Revista do Rádio lançou em sua edição de número 14 aquela que seria a matéria fundadora do conflito entre as cantoras, intitulada “*Emilinha Borba queria ser a Rainha do Rádio... E não se conformou com a vitória de Marlene*”, uma manchete que deixa evidente a provocação tendenciosa que pretendia para com o público, o que se completa ao dizer em seu texto que a cantora Marlene foi “sustentada por um bom grupo de “cabos eleitorais.”” Reforçando ainda que Emilinha possuía apenas seu colega de programa “Cesar de Alencar” como “cabo eleitoral”, “não se conformou com o resultado”. Gerando, desta forma, a polêmica envolvendo as duas cantoras.

Marlene ganhou fama através daquilo que apresentava como sua característica central, a de mulher a frente do seu tempo. Segundo as mais diversas matérias lançadas na Revista, Marlene era a mulher que dirigia seu carro em alta velocidade e cogitava participar de corridas automobilísticas, que pousava para fotografias de *maillot's*, era a jovem desimpedida que fugiu

de casa para seguir em busca de seu sonho em outro estado e desinibida o suficiente para dançar de maneira teatralizada lançando estilo único, entre outras características que eram exploradas.

Entretanto, um fator que pude perceber durante a análise realizada para este trabalho foi o papel desempenhado por Marlene no momento de transição entre a Mística Feminina e o Mito da Beleza - que no Brasil nunca consistirá em uma transformação e sim numa fusão dos dois conceitos - e da afirmação do mito da democracia racial enquanto formulação pertinente.

Marlene era a encarnação da cultura dita “Brasileira” que misturada à influência proveniente da Europa, na qual se destacava na arquitetura (no caso de Marlene a fisionomia), nos modos refinados, na elegância das vestimentas e, principalmente, em tudo o que há de mais moderno até então, possuía a manutenção dos valores morais e éticos. Sendo assim, Marlene está sempre sendo relacionada àquilo que fundamenta o mito da democracia racial, ou seja, a junção daquelas culturas europeias, com o domínio das contribuições que a cultura negra trouxeram para sua identidade, ou seja, o samba cantado, o sofrimento entoado, o jeito “rebolativo” de dançar, entre outras coisas. Afirmações que ficam evidenciadas através da entrevista lançada na edição de número 105 da Revista do Rádio, que intitulada “*Marlene Tomou Conta de Paris!*” vai explorar cada fato ocorrido durante uma turnê sua na Europa como maneira de reforçar essas características, exemplo disso estão nos seguintes trechos:

– Fiquei furiosa com aquilo, diz Marlene. Já em Londres, haviam feito a mesma confusão ... Rainha do samba argentino, vejam vocês! Mas não tive dúvidas: quando li o disparate, escrevi uma série de cartas aos jornais e revistas de Londres, explicando que era brasileira, que o samba era do Brasil, que se eles não conheciam geografia a culpa não era minha - e que, nós, brasileiros, sabemos perfeitamente distinguir os países europeus... Na França, por isso, a tarefa foi mais fácil: bastou repetir as cartas - e as lições de moral...

Marlene, que estava elegantíssima – como sempre – falava com entusiasmo do sucesso que as suas toilettes lhe haviam proporcionado, inclusive em Paris – capital da moda.

– Quando embarquei para a Europa, levei comigo um guarda-roupa e tanto! Esperava mostrar aos europeus que as mulheres brasileiras sabem se trajar com elegância – e parece que consegui o meu intento! Imaginem que, em Londres, o chapéu com que desembarquei marcou época – e as toilettes que, exibi fizeram furor! Houve um fotógrafo que se deu ao trabalho de fotografar, peça por peça, os *balangandans* de uma pulseira e vários detalhes do meu vestuário. (...)

- Sim, fiz duas (exibições), além de atuar num grande programa de televisão, em Paris. Cantei em duas festas beneficentes, a Festa das Rosas, em Côte d’Azur, e num festival bem benefício do Hospital Anglo-Americano – patrocinado pelo Duque e pela Duquesa de Windsor. E aqui, o mais curioso: eu, que já temia o samba que eles iam tocar, estava aterrorizada com o “chamego”; no entanto esse foi o número em que me acompanharam melhor. (...)

- Londres é, também, uma cidade encantadora – e os ingleses tem um elevado padrão de educação. Mas como sofrem as consequências das guerras!... O fillet que servem

nos restaurantes é microscópico – mas eles parecem compreender as circunstâncias e ninguém reclama... Na França, é mais ou menos a mesma coisa – de modo que a vida boêmia de Paris é mais dos turistas que dos próprios parisienses, com tantos problemas sérios a resolver...³⁷

Interessante perceber que, ao contrário da cantora Emilinha, Marlene se apresentava como o modelo inatingível quando do tema de projeção-identificação relacionadas ao consumo, pois, se a primeira se mostrava acessível para aquele modelo que ousamos chamar de *consumo compensatório*, Marlene se apresenta como consumidora de produtos de alto padrão ou daqueles destinados exclusivamente à elite, como, por exemplo, as roupas e sapatos trazidos de Paris.

O que se conclui aqui, é que a cantora Marlene tinha por papel social a fundamentação de diversos preceitos relacionados ao mito da Democracia Racial e também ao período de confluência entre a Mística Feminina e o Mito da Beleza, ou seja, a cantora apresentava uma versão modernizada do padrão de mulher ideal definido por uma classe média branca e misógina, na qual se juntavam ao papel de boa esposa e mãe que a mulher já possuía, as novas adequações sob a qual deveria estar submetida, de mulher elegante, bela e consciente. Além disso, Marlene constituía o modelo de referencial de branquitude que se queria afirmar na época, com isso as problemáticas que envolvem pessoas negras e pobres se tornam suas preocupações e a cantora passa a denunciar essas problemáticas através de suas canções, gerando assim a “visibilidade” que acredita ser necessária à estas pessoas, encarnando o papel da branca salvadora, ou da mulher mística, que não apenas acredita estar contribuindo com as causas e representando um povo ao qual não pertence, como também se apropria da cultura daquele povo, acreditando ter algum direito sobre elas.

4.2 DALVA DE OLIVERA – A TRÁGICA

No ano de 1951, foi a vez de Dalva de Oliveira assumir o trono, no entanto isto coube a popularidade conseguida após separar-se do grupo com o qual iniciou sua carreira de sucesso no Rádio, o Trio de Ouro. Como já foi mencionado aqui, essa separação em consequência do fim de seu casamento com seu parceiro de vida e de grupo Herivelto Martins, e a popularidade alcançada por Dalva entre o momento da separação e a sua eleição para Rainha do Rádio se deu através do escândalo iniciado por seu marido com relação à separação. A cantora passou a entoar canções melodramáticas com letras sempre fundamentadas em clichês de amor e

³⁷ **Marlene tomou conta de Paris!** Revista do Rádio, 1951, nº 105, P.22-25

desamor, classificadas como “marchas-rancho” ou “samba-canção” o que fez com que seu ex-marido e a mídia entendessem que se tratava de uma explanação a respeito dos problemas enfrentados durante seu casamento e dos fatores que levaram a separação, além de críticas e julgamentos dirigidos à Herivelto. Com isso passou, não apenas criar as músicas que pudessem funcionar como respostas às cantadas por Dalva, como também dar declarações falaciosas a respeito da vida íntima da cantora para os jornais da época. Gerou-se assim o grande drama de Dalva e Herivelto que marcaria a carreira da cantora.

É ainda sob os julgamentos e defesas a respeito desse ocorrido que Dalva recebe a faixa de Rainha do Rádio, afinal, a cantora tinha alcançado destaque significativo e se tornado cantora da Rádio Nacional, entretanto, o estigma social da cantora irá acompanhá-la pelo restante de sua carreira. A imagem da Rainha do Rádio irá contribuir para que Dalva obtenha cada vez mais êxito em sua carreira, entretanto, o papel social a ser explorado na cantora vai ser o daquela que está predestinada à tragédia pessoal, como se este estigma fosse uma maneira corretivo-punitivista das coisas sucederem. Sendo assim a imagem da cantora a ser retratada na mídia oscilará entre momentos de grandiosidade; como por exemplo a conquista do título de Rainha de Rádio, que será fruto de uma matéria de duas páginas na Revista do Rádio na edição de número 74, após uma larga campanha em prol de sua vitória também realizada pela Revista; e de tragédias anunciadas, exemplo disso está nas edições de número 77, na qual é noticiada a decisão do juizado em tirar a guarda dos filhos de Dalva e também de Herivelto, levando as crianças a viver em um internato, e na edição de número 78, na qual a manchete “Dalva de Oliveira foi Roubada!” anuncia o acontecimento, no qual gostaria de ressaltar o apenas o trecho inicial, apesar de apresentar aqui notícia completa em imagem.

Dalva de Oliveira está fadada a ficar no cartaz permanentemente. Depois da ruidosa divulgação de seu desquite, certo daí teve que depor no caso de um roubo cometido por uma sua ex-empregada e sua ida ao Fôro foi amplamente divulgada.

Agora a estrela da Rádio Nacional, que está morando desde o fim do ano de 1950 em Jacarepaguá onde comprou um sítio, vem de sofrer um ataque dos ladrões e o que é pior, um ataque que a deixou praticamente sem dinheiro, porque os amigos do alheio levaram dois cheques ao portador contra o Banco de Boston, e ainda 30 mil cruzeiros em dinheiro.³⁸

³⁸ Dalva de Oliveira foi roubada! Revista do Rádio, 1951, nº 78, P.5.

Figura 3 - Dalva de Oliveira foi roubada!

DALVA DE OLIVEIRA FOI ROUBADA!

Cento e oitenta contos desapareceram da casa de sua majestade a Rainha – Levaram o dinheiro e deixaram a corôa – Cheques e dinheiro sumiram de casa!

Dalva de Oliveira está fadada a ficar no cartaz permanentemente. Depois da ruidosa divulgação de seu desquite, certo dia teve que depor no caso de um roubo cometido por uma sua ex-empregada e a sua ida ao Fôro foi amplamente divulgada.

Agora a estrêla da Rádio Nacional, que está morando desde o fim do ano de 1950 em Jacarepaguá onde comprou um sítio, vem de sofrer um ataque dos ladrões e o que é pior, um ataque que a deixou praticamente sem dinheiro, porque os amigos do alheio levaram dois cheques ao portador contra o Banco de Boston, e ainda 30 mil cruzeiros em dinheiro.

A Rainha do Rádio costuma receber em sua casa vários amigos, parentes e além disso possui diversos empregados. Acontece, no entanto, que ela mesma não sabe a quem atribuir a autoria do furto. Os dois cheques que, como já dissemos, estavam encaminhados ao portador eram nos valores de 115 mil e 35 mil cruzeiros, respectivamente; haviam sido emitidos contra o Banco de Boston e eram o produto de seus últimos discos.

Assim que Dalva de Oliveira percebeu o furto, telefonou para o Banco e mandou sustar o pagamento dos mesmos. Até hoje, não foram descontar os cheques, mas o dinheiro que estava em espécie não

★

Dalva de Oliveira aparece aqui como foi vista pelo desenhista, dias depois de haver conquistado a corôa de "Rainha do Rádio". O reinado de Dalva, porém, tem sido pontilhado por uma série de aborrecimentos que culminaram com o furto de seu dinheiro.

Revista do Rádio

poderá ser recebido, mesmo que se identifique o ladrão, uma vez que ele deverá tê-lo gasto.

Cercada de uma porção de pessoas, Dalva de Oliveira não sabe a quem imputar o roubo e apenas se sente desolada pois, como disse a um amigo, vem sofrendo uma tonaz perseguição de inimigos gratuitos que deprezam seu automó-

vel e até chegaram ao ponto de apodrejá-la quando deixava um cinema do suburbio, depois de se apresentar num festival.

De qualquer maneira, o certo é que não tem faltado motivos publicitários focalizando sempre a estrêla da Rádio Nacional, que não há muito foi consagrada como Rainha do Rádio.



— 5 —

Importante perceber aqui a carga pejorativa que os acontecimentos na vida de Dalva possuem. Vista como a mulher mestiça, transgressora dos valores morais e cristãos, uma desquitada que preferiu viver uma vida boêmia e não soube se dedicar aos filhos e ao marido e que, além de tudo isso, aderiu aos modelo da “mulher preta selvagem”, independente e displicente às opiniões alheias, a cantora passou o resto de sua vida tendo de enfrentar os apontamentos da mídia que visava julgá-la e apresenta-la às mulheres como modelo a não ser seguido.

A vida repleta de tragédias enfrentada pela cantora ficou eternizada através de suas canções, que, mesmo as que possuíam letras mais simples, eram recebidas pelo público como uma informação acerca da vida trágica que estava fadada a viver. De fato, a cantora viveu muitas tragédias ao longo dos anos, entretanto, o que não ficou marcado em sua história foi tudo que ela conseguiu conquistar após se livrar do relacionamento abusivo que tinha com Herivelto, de todas os ganhos que teve ao longo de sua curta trajetória, do talento nato que possuía para o canto, assunto que, curiosamente, quase se esquecem de abordar mesmo tratando-se de uma cantora com dom único para interpretar as canções da época. Além disso, a cantora não recebeu apoio midiático em nenhuma das situações injustas que viveu, tendo a Revista do Rádio em suas matérias apenas o intuito de informar julgando a cantora, ou apenas incitar a polêmica que já estivesse sido gerada anteriormente.

Deve-se admitir que em diversas abordagens da Revista do Rádio Dalva de Oliveira é apresentada sob um viés positivo, sobretudo quando de sua excursão à Europa, entretanto, até mesmo nestas matérias são abordados sempre os fatos polêmicos de sua vida, ou ressaltado o comportamento fora dos padrões que a cantora apresenta, além disso, outro fator que está sempre em destaque é sua imagem estética, ressaltada como fora dos padrões de beleza, sobretudo após o acidente sofrido ao lado de seu novo companheiro com qual tinha um relacionamento sem grandes conflitos, conforme coloca João Elísio:

Agora que sua vida particular não inspirava mais tanto falatório, os boatos voltaram-se para sua saúde. Dalva não era mais uma mulher atraente, embora conservasse sua feminilidade. Tornara-se recatada bebendo menos, sempre cuidada por Nuno, que lhe dispensava todas as atenções.³⁹

³⁹ FONSECA, João Elísio. A Estrela Dalva. 1ª Edição, Rio de Janeiro, Ed. Espaço Tempo, 1987. P. 127

Interessante perceber que diante deste papel social que a cantora Dalva de oliveira desempenhava, estava um intuito maior que aquele exemplo a ser evitado, o período em que a cantora ocupou o trono do Rádio, inconscientemente esteve envolta em uma função social ainda mais tendenciosa, a campanha de Emilinha Borba, que só viria a concorrer ao título de Rainha do Rádio no ano de 1953, porém, durante os três anos que precederam vitória de Marlene a campanha em prol de Emilinha como Rainha do Rádio foi realizada de maneira a garantir que no ano em que concorreria sairia vitoriosa, o que só veio a ocorrer em 1953. Entretanto, é interessante analisar como as outras duas cantoras que conquistaram o título neste período obtiveram menor visibilidade que a cantora Emilinha. Sendo Dalva a que alcançou popularidade inimaginada, teve de ser invisibilizada sob o manto das tragédias pessoais, das quais Emilinha, como referência para tudo que havia de mais perfeito na sociedade, estava isenta.

4.3 EMILINHA – A PERFEITA.

O ano de 1953, talvez tenha sido o mais importante para o concurso de Rainhas do Rádio, pois a eleição de Emilinha Borba gerou a repercussão midiática que vinha sendo planejada desde o ano de 1948, última ocasião em que a estrela da música concorreu. Como já foi dito anteriormente, a cantora Emilinha foi a peça central no mundo do Rádio, sobretudo para a Rádio Nacional, da qual era contratada, na tarefa político-social que o veículo possuía de transmitir os valores e normas sociais e difundir a imagem que se criava de uma cultura propriamente brasileira. É sabido também, que o papel social da cantora, dentre estes valores a serem transmitidos, era o de representante da Mística Feminina, ao qual a cantora correspondia em sua completude. Além disso, o apelo popular que possuía era correspondido de maneira a gerar um modelo de projeção-identificação que ficou demarcado sobretudo através do que chamamos de consumo compensatório, o que ainda não foi apresentado a respeito da cantora é a maneira que se encontrou na mídia para conseguir manter a imagem de Emilinha mesmo com a derrota para Marlene no concurso de Rainha do Rádio de 1949. A Revista do Rádio teve papel central nesta empreitada, já que além de garantir que a derrota da cantora, junto a indignação dos seus fãs, se tornasse uma polêmica que ficaria para a eternidade, a rivalidade entre Emilinha e Marlene, conseguiu também manter a imagem da cantora em evidência, colocando-a como contraponto à de Marlene. Não sendo possível eleger a cantora com título que tivesse relevância comparável ao de Rainha do Rádio, aqueles que a cantora já possuía, sobretudo o de “Favorita da Marinha”, ganhou destaque significativo, o que incentivou seus fãs a buscarem designar a cantora com os mais diversos títulos, como “Rainha dos Corações”, “Deusa da Simpatia” e até

mesmo “Rainha das Rainhas”, entre os milhares que recebeu. Outra estratégia apresentada pela Revista do Rádio para manter o apelo social que Emilinha possuía foi a criação de uma coluna escrita pela própria cantora, intitulada “*Diário de Emilinha*” onde semanalmente a cantora informava aos seus leitores os principais acontecimentos de sua semana, o que envolvia não apenas fatos relacionados à sua profissão, como também detalhes a respeito de sua vida pessoal, ressaltando sempre seu papel de boa mãe e esposa dedicada e influenciando o consumo através de dicas e citações dos espaços que frequentava, esta coluna esteve presente em diversas edições da Revista do Rádio durante os anos 1950.

Além dessas formas estratégicas de fixar a imagem da cantora na mídia, outra maneira de conservar sua popularidade foi através de matérias importantes a respeito das cantoras em evidência, o que fica exemplificado na edição de número 108 da Revista que apresenta matéria intitulada “*Norte e Sul batem palmas para Dalva e Emilinha!*”, e na qual das quatro páginas ocupadas duas abordavam questões sobre a cantora Emilinha que iriam pra além daquilo que ocorria na turnê, citando até mesmo a possibilidade da cantora concorrer para o concurso de Rainha do Rádio do ano seguinte, enquanto as duas páginas sobre a cantora Dalva de Oliveira, que era a Rainha daquele ano, se limitava a abordar a turnê que realizava na Argentina. No ano de 1953, quando a cantora recebeu o título, teve direito a uma matéria de grande destaque na Revista do Rádio, edição 187. Com a chamada “*Conheça Leitor, Como se Faz uma Rainha*”, que apresentava os passos da campanha empenhada em prol da única candidata pela Rádio Nacional daquele ano e contou com uma mensagem de agradecimento escrita pela própria cantora, ratificando o enredado que originou o mito Emilinha e demarcando assim a sua excepcionalidade como Rainha do Rádio.

Outro bom exemplo a respeito dessa projeção dada a cantora Emilinha está nas edições do ano de 1954, entre elas gostaria de destacar as de número 218 e 233, a fim de apresentar o último exemplo de estratégias utilizadas pela mídia para reforçar o papel social de Emilinha.

Na revista número 213, encontramos uma matéria a respeito da cantora Ângela Maria, falando sobre a tomada de sua filha adotiva pela justiça que definiu que a guarda da criança deveria ser do pai biológico, intitulada “*Levaram a Filhinha de Ângela Maria!*”, a manchete sensacionalista já denuncia o conteúdo da matéria que vai apresentar a tristeza da cantora que perdeu a filha que nunca poderia ter tido, afinal a cantora era estéril e a criança foi adotada de maneira ilegal. Entretanto, o contrassenso dessa notícia seria apresentado apenas algumas semanas depois, quando o filho da cantora Emilinha é apresentado em matéria composta por cinco páginas, que vai contar com diversas fotografias da cantora e do filho e ressaltar na

manchete que “*Artur Emilio é o Maior Tesouro de Emilinha*”, ou seja, a cantora goza da plenitude, desejada pelas outras, sobretudo a Rainha do Rádio daquele ano, pois possui um filho, e, mesmo afirmando ser adotivo, nunca teve de enfrentar nenhuma dificuldade com relação à maternidade, afinal ela compunha o modelo de família ideal e possuía “naturalmente” todos os dons e privilégios requisitados para ser o símbolo da perfeição.

4.4 ÂNGELA MARIA – A INATINGÍVEL

A sucessão do trono ocupado pela “Rainha das Rainhas” não era tarefa simples de ser desempenhada, entretanto, Ângela Maria soube corresponder todas as expectativas criadas pela mídia. A cantora que em três anos de carreira já havia alcançado popularidade comparada às de suas colegas de maior destaque, foi eleita “Primeira Princesa do Rádio” no ano de 1953, ocupando assim o segundo lugar no concurso de Rainha do Rádio daquele ano que teve Emilinha como vencedora. Desta forma, tornou-se a candidata ideal para suceder a mais esperada Rainha de toda a história do Rádio.

O lugar de destaque conquistado por Ângela Maria está relacionado, principalmente, à classe social ao qual era pertencente. Uma mulher pobre, descendente de negros que enfrentou sérias dificuldades até alcançar o almejado sucesso, foram as características que contribuíram para que Ângela fosse o mais novo alvo daquele sentimento de projeção-identificação que dominou a mentalidade dos fãs naquela época, desta vez associado às semelhanças correlatas entre a cantora e seus seguidores, já que Ângela Maria era tudo aquilo que suas fãs desejavam pra si e representava possibilidades reais de ascensão das pessoas negras. Sendo assim, a cantora obteve papel relevante dentro do projeto de controle social e difusão de normas e valores racistas e patriarcais, o da mulher inatingível. Para tanto, a imagem desta cantora passou a ser trabalhada visando um outro conceito defendido pelo mito da democracia racial, o de branqueamento da raça, que defendia a ideia de miscigenação como forma de clarear a população brasileira com o passar das gerações. Com isso, iniciaram-se as tentativas midiáticas de omitir sua descendência étnica através do “*embranquecimento*” de sua figura, afinal Ângela era descendente direta de um homem negro e apresentava diversas características que lhe colocavam em desvantagem com relação às pessoas brancas. A cantora teve de adotar uma imagem diferente, passando a usar maquiagens que clareavam sua pele, perucas lisas ou os cabelos alisados.

Na mídia, sobretudo na Revista do Rádio, apresentavam-se narrativas que a afastavam de sua origem social, e um fator que contribuiu bastante para isso, foi seu estilo musical, já que

a cantora possuía um repertório melodramático e brega, ou interpretava estilos internacionais como tango, boleros e até mesmo o Jazz, passando a ser reconhecida por um viés glamouroso, e estando longe de ser associada aos ritmos provenientes da cultura Afro-Brasileira, como o Samba. Entretanto, esta escolha por um repertório mais “clássico” à época, sem músicas modernas e animadas, foi o carro-chefe para as críticas que se tornariam frequentes quando o assunto era a cantora, sobretudo nas colunas dedicadas à *“Opinião do Fãs”* ou aquelas que continham fofocas provocativas, como no caso dos *“Mexericos da Candinha”*, fator que não será profundamente analisado aqui.

Antes, porém, o que pretendo neste trabalho é apresentar uma personalidade ambígua que foi atribuída à cantora de acordo com aquilo que era conveniente à sociedade. Quando o exemplo a ser apresentado é o da moral e dos bons costumes, sua identidade étnica fica omitida, entretanto quando se quer realçar a sensualidade os aspectos relacionados à sua vida amorosa, Ângela vai ser retratada como Mulata ou Morena, ou através de outros tantos apelidos que a cantora viria a receber relacionados à cor de sua pele, a depender do tom que se desejasse dar ao assunto. Entretanto, em algumas poucas aparições na mídia a cantora seria retratada como uma mulher negra ou, como se colocava na época, “de cor”, este tratamento se daria, sobretudo, quando o objetivo era estabelecer a sua proximidade com os temas que permeavam o mundo dos negros, como por exemplo a sensualidade, o que é possível perceber na matéria intitulada *“Rainhas de Outro Mundo”*, presente na edição da Revista do Rádio de número 239, que apresentava além de pequeno texto ressaltando as “qualidades” físicas de mulheres que foram eleitas Rainhas de algum segmento artístico, as medidas de partes do corpo dessas cantoras, como poderemos observar na figura 4 que apresenta a página da matéria em que Ângela Maria foi retratada.

Figura 4 - 4 Rainhas do outro mundo.

OUTRO MUNDO!

ANGELA MARIA
Rainha do rádio

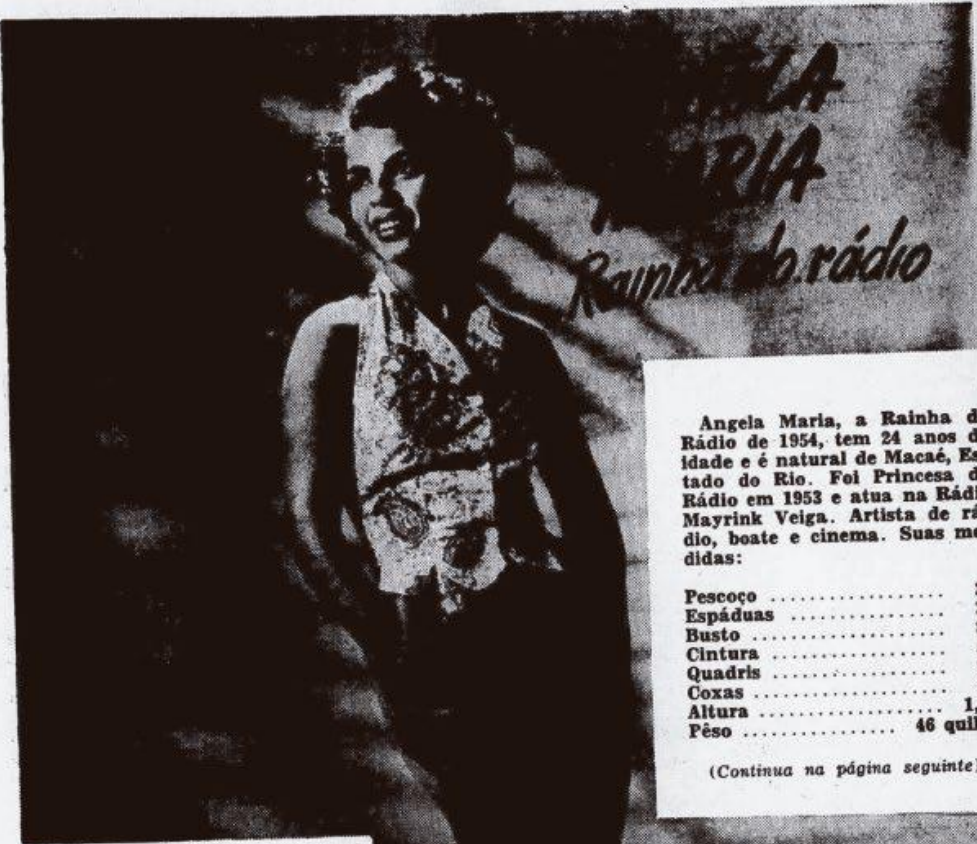
Angela Maria, a Rainha do Rádio de 1954, tem 24 anos de idade e é natural de Macaé, Estado do Rio. Foi Princesa do Rádio em 1953 e atua na Rádio Mayrink Veiga. Artista de rádio, boate e cinema. Suas medidas:

Pescoço	30
Espáduas	36
Busto	81
Cintura	57
Quadris	90
Coxas	54
Altura	1,50
Pêso	46 quilos

(Continua na página seguinte)

Angela Maria é do tipo "pequenino", que os franceses costumam chamar de "mignon". Moreníssima, é de sorriso contagiante, fala macia e suave, plástica que enche os olhos... e uma voz bonita que todos conhecem.

Seus 46 quilos estão perfeitamente distribuídos em metro e meio de altura, por 57 centímetros de cintura de pilão. Há um amor morando no coração da nova Rainha do Rádio, alguém bem maior que ela, em tamanho e físico, como se poderá observar numa reportagem que divulgaremos oportunamente.



Cabe ressaltar aqui o trecho da matéria em que a cantora é apresentada, na qual fica evidenciado todos os aspectos que a mídia visava atribuir à cantora, conforme analisamos anteriormente:

Angela Maria é do tipo "pequenino", que os franceses costumam chamar de "mignon". Moreníssima, é de sorriso contagiante, fala macia e suave, plástica que enche os olhos... e uma voz bonita que todos conhecem. Seus 46 quilos estão perfeitamente distribuídos em metro e meio de altura, por 57 centímetros de cintura de pilão. Há um amor morando no coração da nova Rainha do Rádio, alguém bem maior que ela, em tamanho e físico, como se poderá observar numa reportagem que divulgaremos oportunamente.⁴⁰

Este trecho sugere exatamente aquelas características atribuídas à “sedutora perfeita”, digna de veneração por parte dos homens, naquilo que se refere aos desejos carnavais. Pois, no que tange a vida conjugal da cantora, as representações eram praticamente as mesmas atribuídas a cantora Dalva de Oliveira, uma espécie de tragédia anunciada, já que as negras são “mulheres selvagens” e não são figuras dignas de casamento.

Contudo, a Rainha Ângela possuía uma característica distinta da outra citada, ela correspondia em alguns aspectos ao modelo da mulher ideal, talvez por este motivo, sua vida conjugal também possuía uma narrativa ambígua, pois quando casada era retratada de maneira parecida com o modelo de Emilinha, porém quando de suas separações, que no caso da cantora foram quatro, ela recebia sempre o estigma da “mulher selvagem”. Outra situação comparável ao caso de Dalva de Oliveira que Ângela Maria teve de enfrentar foi que seu único relacionamento exitoso da cantora foi com um homem com idade muito inferior à sua, um acontecimento que gerou polêmica, pois se constituía em uma relação impensável para uma mulher como ela e mal visto na sociedade para qualquer mulher com idade avançada, e:

Uma vez que a sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia machista e racista como mais livre e liberada, muitas cantoras negras, independentemente da qualidade de suas vozes, cultivaram uma imagem que sugere disponibilidade sexual e licenciosidade. Indesejável no sentido convencional, que define a beleza e a sexualidade como atraentes apenas enquanto idealizadas e inatingíveis, o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante.⁴¹

Exatamente essa imagem apresentada por bell hooks, de “*sedutora inatingível*” que acompanhou a cantora Ângela Maria no auge de sua carreira de cantora, transformando a sua figura numa espécie de ser superior, que apesar de possuir características semelhantes aos de pessoas comuns, apresentava atributos que eram passíveis de adoração. Além da sensualidade,

⁴⁰ 4 Rainhas do outro mundo. Revista do Rádio, 1954, nº 239, P. 20-23.

⁴¹ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019. P.136

que era venerada apenas em mulheres negras, ser usada a favor de Ângela, outro aspecto crucial contribuiu para que a cantora pudesse corresponder ao papel social que lhe fora atribuído, a sua riqueza e o padrão de consumo superior ao qual conseguiu acessar através de sua carreira, exemplo disso está na entrevista que deu à Revista do Rádio, que intitulada “*Ângela Maria Fechou o Coração*” possuía o intuito de informar sobre a vida amorosa da cantora, mas encontrou uma maneira de apresentar os ganhos e gastos que a nova Rainha do Rádio tinha de arcar desde que ingressou na vida de cantora.

Elegantemente trajada, ela acerta um detalhe do vestido. E permite-nos a curiosidade de saber a quanto monta sua despesa, todos os meses, com a modista. Coisa pra mais de dez mil cruzeiros, no mínimo — e a informação.

— E você está ganhando, agora, quantos cruzeiros por mês?

A resposta exige cálculos. Ângela pega a mesma caneta, soma a bico de pena e informa, indecisa:

— Contando rádio (no Rio e em São Paulo), discos, espetáculos diversos, etc., o ordenado vai a uns sessenta mil cruzeiros. Dois mil por dia...

— E dá?

Novos cálculos e a Rainha argumenta que está fazendo grandes despesas, como, aliás, convém a uma Majestade. Comprou apartamento na zona sul, dando uma entrada "salgada". Depois, adquiriu outro imóvel. E está pagando, pelos dois, mensalidade caríssima.

— Você sabe, a gente precisa cuidar do futuro. E imóvel é coisa garantida! ⁴²

E para concluir as características necessárias para que a cantora ocupasse o trono de Rainha que parecia inatingível às mulheres de seu tipo, a matéria coloca:

Viaja tanto que já nem sabe quando pode tirar uma noite para ficar em casa. Mas, reconhece que não pode perder a oportunidade de estar em permanente contato com os fãs. Para isso, afinal, é a Rainha do Rádio. — E, nestas viagens, não encontra motivos para esquecer tristezas de amor? Ângela prefere não responder de pronto. Diz que viajar é muito divertido, embora a exaustão provocada pelas distâncias. E que a mudança de paisagem é sempre agradável. ⁴³

Estes dois últimos aspectos vão contribuir com a caracterização da cantora, afirmando o papel da mulher trabalhadora incansável e ciente das correspondências que deve ter com seus fãs, porém tem de reforçar que suas obrigações enquanto Rainha é o que a distancia deles, afinal a cantora vinha sendo muito criticada por fãs que a acusavam de ser “mascarada”, por não dar a devida atenção àqueles que a elegeram como Rainha.

Contudo, neste trecho da entrevista podemos apontar aspectos próprios de uma sociedade racista, na qual a cantora, apesar da fama e da ascensão social que obteve, continua tendo sua capacidade física e psicológica explorada, já que passou a desempenhar mais tarefas que todas

⁴² Angela Maria fechou o coração. Revista do Rádio, 1954, nº 260, P. 3-6.

⁴³ Idem.

as outras Rainhas do Rádio, tendo sempre de obedecer ou servir aqueles que a comandavam. Exemplo disso é que ela foi a única cantora a possuir contrato com as duas maiores emissoras da capital, ou seja, teve de arcar com uma jornada dupla em estações de Rádio concorrentes, além de desempenhar outras tantas funções enquanto rainha do Rádio. Ademais, Ângela Maria teve de aderir ao estilo de vida da classe média branca, e, com isso, apresentar o comportamento embranquecido exigido às pessoas de cor que quisessem compartilhar dos espaços de privilégio social. Tudo isso contribuiu para que Ângela Maria enfrentasse o afastamento de sua comunidade e fosse vista como uma mulher envolta por ambiguidades, o que poderia ser também uma maneira de se auto afirmar em meio à tantas exigências. Desta forma, o que ficará marcado na história da cantora é o papel social que lhe fora atribuído: o da “Mulata Inatingível”.

5 CONCLUSÃO:

O período compreendido neste trabalho foi também um momento de transições sintomáticas ligadas aos mais diversos acontecimentos ocorridos no país e no mundo, passados pouco mais de sessenta anos desde a abolição da escravidão e que o Brasil havia se tornado uma república, o país já passava por importantes alterações sociais e políticas, tendo na Europa sua principal referência, sobretudo nos períodos de Guerra. A identidade nacional que vinha sendo formulada há poucos anos tinha por principal preceito o branqueamento de uma sociedade composta majoritariamente por pessoas negras, sendo assim, essa identidade se mostra envolta em uma carga racista e patriarcal. Com avanço da política desenvolvimentista que vinha se firmando junto ao crescimento da industrialização do país, as mulheres passaram a conquistar cada vez mais espaço na vida pública e a desempenhar papéis sociais que antes eram dirigidos exclusivamente aos homens. Paralelo a isto, o fortalecimento da radiodifusão e sua afirmação como principal veículo de comunicação de massa, contribuiu para que as políticas que visavam estabelecer o controle social em meio a tantos processos de transformações pudessem ser difundidas entre o grande público através dos seus produtos culturais, entre estes produtos, pode-se dizer que os de maior valor eram as Cantoras do Rádio, mais precisamente aquelas que possuíam apelo midiático suficientes para tornarem-se Rainhas do Rádio. Entre estas cantoras, apenas quatro obtiveram papéis sociais que a eternizariam, foram elas: Emilinha Borba, Marlene Bonaiutti, Dalva de Oliveira e Ângela Maria.

Apesar de reconhecer que as cantoras serviram como um produto midiático da indústria cultural que emergia na época, e que muitos aspectos que foram atribuídos à estas mulheres estivessem envoltos em uma fórmula tendenciosa de abordar os fatos, o que ficou evidente foi

que estas mulheres aderiram aqueles papéis sociais que lhe foram atribuídos, ainda que sem a mesma pretensão.

Em um período que o país estava sob influência significativa da cultura europeia, a figura das Rainhas do Rádio no Brasil tornou-se o principal meio de difundir o modelo da mulher ideal, no qual a Mística Feminina e o Mito da Beleza irão se entrecruzar e instituir os espaços as figuras femininas deveriam ocupar. Desta forma, a cantora Emilinha Borba ficará eternizada como a mulher perfeita, difusora dos valores conservadores e do padrão de mulher que têm no lar sua realização pessoal. Enquanto Marlene será a figura que melhor representa a cultura brasileira moderna que, apesar de sua descendência europeia, têm nas causas étnico-raciais sua principal preocupação, sob o viés do ideal forjado na época em que viveu o ápice de sua carreira. A cantora Dalva de Oliveira terá como função representar o modelo que jamais deveria ser desempenhado por uma mulher enfrentando, assim, a sina da mulher que está fadada à tragédia devido ao mal comportamento. Falecida precocemente, deixaria o legado de seu papel social através da interpretação de emblemática canção, a marchinha “Bandeira Branca”, que vai se tornar uma espécie de súplica pela redenção, após tantas tragédias enfrentadas devido às escolhas indevidas que teve em sua vida. Sobrando para a cantora Ângela Maria, única entendida pela sociedade como uma mulher “de cor”, tornar-se um mito que representaria uma realização única na história, como de fato uma Rainha deveria ser, colocando assim as outras mulheres negras que sonhavam ocupar este papel “em seu devido lugar”. Além do mais, a cantora irá contribuir com a consolidação da prática de exaltação da mulata. Estabelecendo um sólido atributo daquele *mito* da Democracia Racial, e o que se tornará a mais relevantes características da cultura dita brasileira, o da mulher negra como principal cartão postal.

BIBLIOGRAFIA

FONTES

DOMINGUES, Anselmo. Revista do Rádio. Editora: Revista do Rádio, 1948 - 1970. (Diversas Edições).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2007.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **As Divas da Rádio Nacional**, Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2010.

ARAGÃO, Diana. **Marlene: a incomparável**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

BORGES, Paola Giuliana. **Se queres saber...: a hora e a vez das rainhas do rádio**. 1ª Edição, Curitiba: Appris, 2019

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução: Sérgio Millet. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2009.

CALABRE, Lia: **“Estrelas em foco: as rainhas do rádio”** in X Encontro Regional de História – ANPUH – RJ – Histórias e Biografias – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2002b. Disponível em: <www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2002/.../Calabre%20Lia.doc>. Acesso em 20 de agosto de 2015. 221

CALABRE, Lia: **A era do rádio**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 2002.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Bahia: Editora Edufba, 2008

FAOUR, Rodrigo. **Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados**. 1ª edição, Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FAOUR, Rodrigo. **Angela Maria: a eterna cantora do Brasil**. 1ª Edição, Rio de Janeiro 2015.

FERREIRA, Angela Cristina; ARMEL, Paulo. **E de um chão de esteira raiou a estrela: eternamente rainha, Emilinha Borba**. 1ª Edição. Ao Livro Técnico. 2005

FONSECA, João Elísio. **A Estrela Dalva**. 1ª Edição, Rio de Janeiro, Ed. Espaço Tempo, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 21ª Edição. Rio de Janeiro/Brasília. Livraria José Olympio Editora, 1981.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra. 1980

GONZALEZ, Lélia, HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro, editora Marco Zero, 1982

GONZALEZ, Lélia. “**Racismo e sexismo na cultura brasileira.**” In: SILVA, Luiz Antônio Machado et alii. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília, ANPOCS, 1983. 303p. p. 223-44. (Ciências Sociais Hoje, 2.).

HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle. **Relações raciais n Brasil contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora; Iuperj, 1992.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. 1ª Edição, São Paulo: Elefante, 2019.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As Rainhas do Rádio: símbolo da nascente indústria cultural brasileira**. 1ª edição, São Paulo: Senac Editoras, 2009.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, Profissão e Mobilidade: O Negro e Rádio de São Paulo**. 2ª Edição. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2001.

RODRIGUES, Thayssa. **Marlene: uma história vitoriosa**. 1ª Edição, São Paulo, GIOSTRI, 2012. P.52

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio, ou Da Educação*. Tradução: Sérgio Miliet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SAROLDI, Luis Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 2006

WOLF, Naomi. **O Mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. 7ª Edição, Rio de Janeiro, 2019