

MARIA MARTA PICARELLI AVANCINI

NAS TRAMAS DA FAMA  
AS ESTRELAS DO RÁDIO EM SUA ÉPOCA ÁUREA, BRASIL, ANOS 40 E 50

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas, sob  
orientação do Prof. Dr. Alcir Lenharo

Este exemplar corresponde à  
redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em  
27/03/96.

Banca

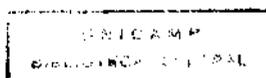
Prof. Dr. Alcir Lenharo

Profa. Dra. Margareth Rago

Profa. Dra. Sílvia Helena Borelli Simões

*Alcir Lenharo*  
*Margareth Rago*  
*Silvia H. Borelli*

Fevereiro/1996



DATA:	BC
ORIGEM:	T/UNICAMP
	Av15n
	27.509
	667196
	X
OP	R4 11, 00
	26.10.96
OPU	

CM-00086977-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Avancini, Maria Marta Picarelli

Av15n

Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50 / Maria Marta Picarelli Avancini. -- Campinas, SP: [s.n.], 1996.

Orientador: Alcir Lenharo.

Dissertação (mestrado)-Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Rádio - Brasil - História. 2. Cantoras - Brasil - Período 1940-1960. 3. Brasil - Cultura de massa. 4. Música brasileira. I. Lenharo, Alcir, 1946 - II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.*

Michel Foucault

## Agradecimentos

Se um vidente me dissesse, há uns doze anos, que um dia eu iria cursar história e fazer uma pesquisa sobre o rádio brasileiro, certamente eu daria boas gargalhadas. Naquela época, não só eu estava mais preocupada em me preparar para um vestibular na área de exatas, para obter uma graduação em algum curso que me “preparasse para o futuro”, como achava insuportável aquelas vozes empostadas e aquelas intepretações exageradas dos cantores da velha guarda. Afinal, uma adolescente em plena era da discoteca, não poderia e nem conseguiria compreender o sentido e a beleza daquelas sonoridades que, a mim, soavam antigas e estranhas.

Mas, ao mesmo tempo em que prevalecia o estranhamento, aquelas sonoridades percorriam o meu cotidiano, especialmente em algumas manhãs de domingo em que meus pais ouviam músicas de Nelson Gonçalves, Maysa e outros cantores da velha guarda da música brasileira. Não que eles fossem grandes fãs desses cantores, mas por algum motivo, eles gostavam de ouvir aquelas músicas, talvez porque elas os fizesse reviver um passado que eles haviam experienciado na juventude.

Felizmente, durante uma aula de cursinho resolvi mudar a opção de curso para o qual iria prestar o exame vestibular. Encantada com uma explicação sobre a sociedade feudal na Idade Média, eu desisti de prestar vestibular para jornalismo e escolhi história. O que tinha me fascinado era a capacidade daquele professor articular idéias e conceitos e isso me trouxe a vontade de ser capaz de fazer o mesmo que ele fazia. Ficam, então os meus agradecimentos, àquele que um dia me fez perceber a importância e o sentido do estudo da história, o professor Ruy.

Depois dele, a lista de professores é longa e consiste praticamente em todo o quadro docente do Departamento de História, do IFCH da Unicamp, entre os anos de 1985 e 1992. Vale destacar e agradecer, entretanto, alguns que me acompanharam mais de perto -- Sidney Chalhoub, o grande “mextre” que ajudou a colocar ordem em uma série de idéias dispersas, a Margareth Rago, na companhia de quem as discussões se tornavam mais leves e prazerosas, e o Edgar de Decca, pelos comentários, discussões, e conversas agradabilíssimas sobre cinema e afins, nos finais das aulas. Agradeço ainda Margareth e

Edgar por terem participado do exame de qualificação e por terem, dessa maneira, colaborado para dar alguns “retoques finais” no trabalho.

Agradeço a professora Sílvia Helena Borelli Simões, da PUC de São Paulo, por ter aceitado participar da banca de julgamento deste trabalho.

Agradeço também os dois orientadores que me acompanharam nessa trajetória que durou quase dez anos -- Maria Clementina Pereira Cunha, que me ajudou a dar os primeiros passos, no período de iniciação científica, e Alcir Lenharo, que mais do que orientador, foi um cúmplice no desfrute das minhas paixões secretas por Emilinha Borba e Dalva de Oliveira. Agradeço ainda, Alcir, pela sua paciência, e por ter compreendido minhas mudanças de rumo profissional.

Vocês todos me mostraram, fundamentalmente, que podemos aprender a ver as coisas de maneiras diferentes e, com isso, ampliar nossos modos de percepção e de vida. Vocês me mostraram também os prazeres do conhecimento, a beleza e o sentido do estudo da história.

A vivência acadêmica não é nada sem as discussões com os colegas que, com a convivência, acabam se tornando grandes amigos. Cristina, Silvana, Yara e, posteriormente, Ana Cláudia foram aquelas com quem dividi conquistas, descobertas e, também, as dificuldades e os momentos de angústia. Já o Pedro foi o leitor atento, que sempre “torcia o nariz”, independentemente do que estivesse escrito, mas que, dessa maneira, me estimulava a ir mais longe. Ficam ainda, Pedro, as boas lembranças das conversas bem-humoradas sobre os caminhos e descaminhos do conhecimento.

Às agências financiadoras -- CNPq, Capes, Fapesp e Faep, da Unicamp -- agradeço o apoio durante o período de desenvolvimento da pesquisa. Aos funcionários dos arquivos e bibliotecas que frequentei durante vários anos -- Edgar Leuenroth, Centro de Memória, ambos na Unicamp, e Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo, agradeço a atenção. Ao pessoal das secretarias de história e pós-graduação do IFCH da Unicamp também fica o meu muito obrigada por ter me ajudado a me deslocar nos meandros da burocracia da universidade e das agências de pesquisa.

Ao Nelson, que foi amigo e companheiro durante praticamente todo o período de produção desta dissertação, e que viveu comigo os momentos de alegria e dificuldade, fica o meu carinho. A meus pais, Manoel e Heloísa, irmãs, Mila e Nanô, e irmãos, Luciano e

Paulo, deixo um enorme beijo, por terem me incentivado e estado ao meu lado em todos os momentos cruciais.

Finalmente, gostaria de agradecer algumas pessoas que, mesmo sem o saberem e sem terem me conhecido quando me dedicava exclusivamente à universidade, colaboraram indiretamente para que esta dissertação tivesse uma conclusão. Lucrecia, Lygia, Fábio F., Paulão, Heidi e Igor, vocês são todos muito queridos.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p. 1
1. As Estrelas do Rádio e a Radiofonia Brasileira dos Anos 40 e 50 .....	p. 1
2. Cultura de Massa: Entre a Alienação e a Evasão .....	p. 8
3. Cultura de Massa: Um Desafio para a História .....	p. 18
<b>CAPÍTULO UM: AS ESTRELAS DO RÁDIO</b> .....	p. 19
1. A Constituição das Estrelas .....	p. 19
2. Estrelas Entre a Alienação e as Necessidades Psicológicas do Público .....	p. 30
3. Estrelas, Figuras e Territórios .....	p. 38
4. <i>Da Mulher para a Mulher</i> ... ..	p. 45
<b>CAPÍTULO DOIS: AUDITÓRIOS E FÃS-CLUBES</b> .....	p. 60
1. Os Auditórios e o Rádio Brasileiro nos Anos 40 e 50 .....	p. 60
2. Os Programas de Auditório e a Idéia de uma Radiofonia Popular .....	p. 63
3. Uma Nova Modalidade de Espetáculo .....	p. 69
4. Fãs-Clubes e os Programas de Auditório .....	p. 78
5. Para Além dos Programas de Auditório .....	p. 91
<b>CAPÍTULO 3: MÚSICAS E INTÉRPRETES</b> .....	p. 99
1. Uma Proposta de Abordagem das Músicas .....	p. 99
2. Boleros e Samba-Canções .....	p. 102
3. Rompimentos Intempestuosos .....	p. 106
4. Ausência .....	p. 112
5. Existencialismos .....	p. 115
6. Uma Estética de Interpretação .....	p. 120
7. Novos Tempos, Novos Rumos .....	p. 124
8. Entre o Passado e o Futuro ou Algumas Considerações Finais .....	p. 133
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	p. 137

# INTRODUÇÃO

## 1. As Estrelas e a Radiofonia Brasileira dos Anos 40 e 50

Quando falamos no rádio brasileiro, ou mais precisamente em suas estrelas, vem à mente uma série de imagens e referências que nos dizem de práticas, modos de sociabilidade, percepção e de uma estética que caracterizam a radiodifusão brasileira entre os anos 40 e 50: os auditórios lotados das grandes emissoras, as disputadas eleições de Rainha do Rádio, o engajamento dos fãs-clubes; a rivalidade Marlene-Emilinha, os fuxicos da Revista do Rádio, as tardes de sábado embaladas pelo Programa César de Alencar; as marchinhas de Carnaval, os boleros e sambas-canções; a brejeirice de Emilinha Borba, os agudos de Dalva de Oliveira, o romantismo de Angela Maria, o exotismo de Marlene.

Essas imagens e referências, comumente tomadas em bloco e já incorporadas ao senso comum do que teria sido o rádio em sua "fase áurea" no país, são compreendidas como signos do poder de mobilização e penetração do rádio naquele momento reiterando, assim, a própria idéia de "era de ouro". Neste movimento, a popularidade das estrelas e o engajamento do público em torno delas são tomados como evidências da força do rádio entre os anos 40 e 50 e, também, como consequência do modelo de radiodifusão vigente.

De fato, as estrelas e o engajamento em torno delas são centrais para pensarmos o rádio dos anos 40 e 50, mas não enquanto consequência ou reflexo de um modelo unificador e fechado que coordena todas as atividades referentes à radiodifusão, e sim enquanto constituintes, formadores de uma linguagem radiofônica e, mais do que isso, um circuito cultural, de sociabilidade e uma estética próprios. Este tipo de abordagem -- a que compreende a radiodifusão no Brasil como um bloco fechado e unificado -- e o deslocamento que propomos ficarão mais claros se nos detivermos sobre os principais estudos existentes sobre a

história do rádio no país, os quais necessariamente abordam a problemática das estrelas radiofônicas. Destacamos, neste primeiro momento, os trabalhos de Maria Elvira Bonavita Federico e José Ramos Tinhorão.

Situando as estrelas do rádio dentro do que caracteriza como "segunda fase" da comunicação de massa no Brasil, Maria Elvira estabelece uma relação direta entre a ascensão das estrelas radiofônicas e o predomínio da radiodifusão comercial, cujo auge se deu entre final dos anos 40 e início dos 50. Neste processo, as estrelas são entendidas como fruto deste modelo de comunicação e, ao mesmo tempo, como um de seus canais de efetivação<sup>1</sup>.

Segundo Maria Elvira, ocorre nesta época o rompimento com o modelo educativo predominante nos primeiros anos do rádio no país, quando ele era encarado como um potencial instrumento de elevação do nível cultural e intelectual das massas<sup>2</sup>. O slogan da primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquete Pinto e Henrique Moritze em 1923, sintetiza o espírito então vigente: *Trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Maria Elvira Bonavita Federico, *História da Comunicação – Rádio e TV no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1982. A autora divide a história da comunicação de massa brasileira em cinco fases: a primeira, entre 1925 e 1934, seria marcada pela disseminação do rádio no país e pelo predomínio de uma concepção de radiodifusão essencialmente educativa; a segunda, 1935 a 1955, corresponderia à consolidação e à chamada fase áurea do rádio no Brasil e seria caracterizada pelo predomínio da radiofonia comercial; já a terceira, 1955 a 1965, consistiria no momento em que se impõe ao rádio a necessidade de reestruturação em virtude da ascensão da televisão; a quarta, 1966 a 1976, seria o momento de consolidação da televisão; a quinta, finalmente, seria caracterizada pela reafirmação da televisão enquanto veículo de massa e pela introdução da TV em cores, em 1972. Cf. p. 32.

<sup>2</sup> O rádio foi oficialmente introduzido no país em 7 de setembro de 1922, com a transmissão do discurso proferido pelo então Presidente da República, Epitácio Pessoa, na abertura da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, realizada em comemoração ao centenário da Proclamação da Independência. A estação transmissora, instalada no Morro do Corcovado, foi trazida pela Westinghouse Electric Co. para ser exibida no pavilhão norte-americano da exposição. Quanto à recepção, esta foi viabilizada pelos alto-falantes instalados no recinto da exposição. Cf. José Ramos Tinhorão, *Música Popular – Do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981, p. 34.

<sup>3</sup> A Rádio Sociedade realizava suas transmissões a partir de uma estação instalada na praia Vermelha, Rio de Janeiro, pertencente à Companhia Radiotelegráfica Brasileira e, portanto, somente funcionava nos intervalos das transmissões radiográficas. Segundo Tinhorão, esta foi uma das duas estações trazidas pela Western Electric Co. para exibição na exposição de 1922 e adquiridas pelo governo brasileiro. Idem, *ibidem*, pp. 34-35 e Maria Elvira Federico, *op. cit.*, pp. 34-36.

A guinada em direção à radiofonia comercial, argumenta Maria Elvira, teria implicado em uma série de mudanças estruturais impulsionadas pela introdução de anúncios na programação (que se tornam a base de sustentação financeira das emissoras) e verificadas no incipiente processo de profissionalização e na mudança do caráter da programação: em vez das transmissões de óperas e conferências científicas passam a prevalecer as canções populares, as histórias e as apresentações de cantores, segundo a nova orientação que prioriza a conquista de anunciantes e de ouvintes com o objetivo de viabilizar financeiramente as emissoras<sup>4</sup>.

A conquista, segundo a autora, se realiza por meio de uma programação mais lúdica e, principalmente, da participação de artistas de apelo popular, o que resulta na valorização dos cantores. Este processo intensifica-se durante a década de 40, quando os cantores passam a ser disputados pelas emissoras, adorados pelo público e conhecidos nacionalmente<sup>5</sup>. Em síntese, de acordo com Maria Elvira, a viabilização da radiofonia comercial ocorre por meio da popularização do rádio, isto é, da aproximação com o público, através do investimento em uma programação que visa a diversão e o lazer e na qual os cantores tornam-se centrais graças a seu poder de atrair e mobilizar o público:

*Os ídolos radiofônicos, recém-surgidos na fase anterior passaram a verdadeiros olímpianos nesta. Pessoas obscuras até então se tornaram famosas e públicas, se transformando no alvo da comercialização de produtos que apunham seus nomes ou programas, institucionalizando tanto o programa comercial*

---

<sup>4</sup> Embora já houvesse um princípio de comercialização no rádio desde o final da década de 20, através da menção das firmas patrocinadoras que cediam os discos utilizados, as inserções comerciais na programação radiofônica foram legalizadas em 1932. No entanto, o rádio somente ganha credibilidade enquanto veiculador de publicidade em meados da década de 30. Idem, *ibidem*, pp. 52-53.

<sup>5</sup> A expansão do rádio foi viabilizada, é preciso lembrar, pela melhoria das condições técnicas de transmissão e recepção dos sinais, bem como pela proliferação de estações transmissoras e aparelhos receptores, que crescem vertiginosamente no país desde a introdução do meio de comunicação. Em 1922, são 80 receptores trazidos pela Westinghouse, em 1926, eles chegam a 30.000 e em 1948 a 3.000.000 (Cf. respectivamente: Idem, *ibidem*, p. 46; nota 58. p. 49; pesquisa do Ibope publicada pela *Revista do Rádio*, 30/05/1950). Quanto às estações transmissoras, o grande salto se dá nos anos 40: em 1940 elas são 40, em 1945 117, em 1950 200 e em 1955 300 (Cf. Sérgio Caparelli, *Comunicação de Massa sem Massa*, São Paulo, Cortez, 1980. p. 81 e Maria Elvira Federico, *op. cit.*, p. 81).

*quanto o cartaz, e ambas prestigiavam, por sua vez, a rádio emissora. Após a hegemonia do locutor, iniciou-se a do produtor, do maestro, do maestro arranjador e principalmente do cantor*<sup>6</sup>.

A hegemonia dos cantores é garantida ainda, segundo a autora, pelo sistema de auditórios (que viabiliza a projeção nacional dos cantores) e, particularmente, pelas estratégias promocionais que sustentam a radiodifusão brasileira no que chama de "segunda fase", quando se faz presente (...) *o conceito de comunicação de massa, seu enfoque e mecanismos de produção-consumo* (...) <sup>7</sup>. Portanto, a adoração dos cantores, ou melhor, a relação público-estrelas tal como se formulou entre fins dos anos 40 e início dos 50, é vista como fruto de um modelo de radiodifusão que se pauta pelos princípios da comunicação de massa. É fundamental perceber, no entanto, qual concepção de cultura de massa sustenta a leitura de Maria Elvira, a qual fica evidenciada na seguinte análise:

*Na fase de ouro dos anos 40 e 50, o auditório, aliado ao patrocínio individualizado e relacionado com a busca de novos investimentos da publicidade em geral, mais a necessidade de popularidade dos astros, criou uma competição desenfreada (...). [Insuflava-se], através de meios promocionais os mais variados e contundentes, a agitação em torno de cantores como Marlene e Emilinha, criando-se uma rivalidade forjada. Os programas de César de Alencar (aos sábados) e de Manuel Barcelos (quintas-feiras) (ambos eram dinamizados em quadros de variedades, música, humorismo) evidenciavam uma manipulação para as quais as revistas especializadas e populares serviam a toda sorte de especulação, com fofocas e estimulação ao conflito entre fãs, mormente através de concursos muito disputados. O processo indiretamente servia à catarse das categorias mais baixas, assíduas frequentadoras desses auditórios*<sup>8</sup>.

A se guiar por Maria Elvira Federico, a "era de ouro" do rádio foi, na verdade, a era de ouro da manipulação, exercida em consequência do predomínio dos interesses comerciais orientadores da radiofonia da época, os quais, por sua vez, decorrem da configuração do rádio como meio de comunicação de massa. Assim,

---

<sup>6</sup> Maria Elvira Federico, op. cit., p. 59.

<sup>7</sup> Idem, ibidem, pp. 57-58.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, pp. 72-73.

deduz-se que a relação público-estrelas de rádio está assentada sobre a manipulação, já que as tais estrelas visam ao atendimento dos imperativos e necessidades da radiofonia comercial. Por outro lado, a participação do público é um reflexo das bem sucedidas estratégias publicitárias e promocionais.

Em um sentido oposto ao de Maria Elvira Federico, José Ramos Tinhorão entende a popularização do rádio, a partir dos anos 30, como um processo de democratização do veículo tanto no que se refere à adaptação ao gosto popular quanto à viabilização da participação direta do público nas platéias dos auditórios e nos palcos, como calouros. Segundo o autor, os grandes programas de rádio, particularmente os de auditório, traduzem *artisticamente o nível de gosto do povo, constituído por gente em sua maioria analfabeta ou apenas semi-alfabetizada*<sup>9</sup>. Ou seja, há uma aproximação efetiva entre rádio e público, possibilitando que este se expresse, através de modalidades próprias, nos auditórios ou em agremiações como os fãs-clubes.

Podemos dizer, portanto, que Tinhorão crê na autenticidade das manifestações do público e na espontaneidade das formas de aglutinação em torno das estrelas durante os anos 40. Porém, continua o autor, esta situação modifica-se a partir do pós-guerra, com a *invasão do mercado brasileiro pelos interesses das grandes indústrias, mormente norte-americanas* e a configuração de um novo perfil de anunciante<sup>10</sup>. Conseqüentemente, há uma guinada do rádio em direção a outro público-alvo: a emergente classe média, mercado consumidor potencial dos produtos agora anunciados -- eletrodomésticos em geral -- e, portanto, mais interessante para estes novos anunciantes.

*Com todas as suas possibilidades de veículo ideal para a transmissão de mensagens comerciais a um nascente público*

---

<sup>9</sup> José Ramos Tinhorão. op. cit., p. 81.

<sup>10</sup> Tinhorão argumenta que até o final da década de 40 os anunciantes consistiam basicamente em *lojas de roupas, produtos de limpeza, farmacêuticos ou de beleza de pequenas fábricas e laboratórios, cujos consumidores -- o público mais humilde dos bairros cariocas -- era a maioria dos radiouvintes. Idem, ibidem, p. 82 (também para a citação).*

*consumidor de produtos industriais, o rádio se havia equivocadamente encaminhado para a área do povo, em sua ânsia de conquistar audiência. E esse era um equívoco que não podia continuar*<sup>11</sup>.

Inicia-se, por isso, um processo de crítica e revisão da radiofonia popular, cujos alvos principais foram os programas de auditório e o comportamento das platéias e dos fãs. Na verdade, revela o autor, por trás da cruzada contra "mau gosto" e o "baixo nível" estão os novos interesses econômicos que começam a prevalecer no mundo do rádio e que visam adaptá-lo *ao gosto mais refinado das novas camadas de classe média em ascensão*<sup>12</sup>.

\* \* \* \* \*

Escolhemos os trabalhos de José Ramos Tinhorão e Maria Elvira Federico para fazermos um primeiro mapeamento do debate sobre a radiofonia brasileira porque eles sintetizam dois tipos de abordagem que já se tornaram clássicas. De um lado, temos a priorização da dependência do rádio às estruturas de poder econômico e político e, conseqüentemente, a ênfase no sentido de dominação inerente a ele; de outro, vislumbra-se a possibilidade de o rádio funcionar como um autêntico canal de expressão popular, embora a determinação econômica não seja completamente descartada.

Ao mesmo tempo, as análises desses autores colocam em cena um conjunto de questões e problemáticas cruciais para uma discussão a respeito do rádio no Brasil entre os anos 40 e 50, e que pretendemos desenvolver ao longo da dissertação. Em primeiro lugar, a problemática da popularização do rádio, dada como fato por ambos os autores, mas com versões diferentes sobre os motivos que deram origem a ela. Em segundo, a problemática da função social da cultura de

---

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 83.

massa. Como vimos, em Maria Elvira a ênfase recai sobre a dependência do rádio em relação às estruturas de poder econômico e político e, conseqüentemente, sobre os sentidos de manipulação e controle social inerentes à cultura produzida pelo veículo; já em Tinhorão, vislumbra-se a possibilidade de o rádio funcionar como um autêntico canal de expressão popular, frustrada em virtude do prevaecimento dos interesses econômicos estrangeiros.

A partir do que apresentamos, não deve ser difícil perceber que ambos os autores retraduzem abordagens já consagradas da cultura de massa, compreendendo-a, respectivamente, pela esfera da produção e do consumo. No entanto, se a filiação a estas abordagens garante a plausibilidade das análises propostas por eles, é fundamental perceber que, também por isso, vemos desenhar um quadro unificador da radiofonia dos anos 40 e 50, baseado no que se considera sua característica fundamental -- os interesses econômicos e políticos ou a participação do público --, orientadora de seu funcionamento como um todo.

Além disso, tratam-se de leituras genéricas na medida em que se pautam por categorias de análise que se tornaram os modos privilegiados para se pensar tudo o que diz respeito à cultura e comunicação de massa: filmes americanos, novelas mexicanas, programas de auditório, *best sellers*, música pop são insistentemente entendidos ou como meios de efetivação de interesses econômicos e políticos ou como resposta a uma demanda legítima do público. Dentro deste quadro, a radiofonia dos anos 40 e 50 é reduzida a uma modalidade de funcionamento e expressão da cultura de massa, o que implica, podemos adiantar, na impossibilidade de perceber a singularidade de funcionamento de diferentes meios de comunicação. Acompanhemos, então, mais detidamente o debate sobre a comunicação e a cultura de massa de modo a localizar os referenciais dentro dos quais elas vêm sendo pensadas e as implicações do que chamamos de leituras clássicas.

## 2. Cultura de Massa: Entre a Alienação e a Evasão

A ideia da comunicação de massa como instrumento de manipulação a serviço das estruturas de poder econômico e/ou político consiste em um *verdadeiro mito fundador que acompanha o nascimento dos meios de comunicação de massa*<sup>13</sup>. Desde as primeiras reflexões a respeito dos efeitos do cinema e do rádio sobre os indivíduos, os meios de comunicação e a cultura de massa são entendidos como essencialmente nocivos. O caráter industrial, bem como as ideias que a cultura de massa é controlada pela classe dominante e que ela serve de veículo de manipulação contribuem para a generalização de um descrédito e um pessimismo em relação à cultura e massa.

Esta concepção e o arsenal conceitual utilizado para pensá-la, foram desenvolvidos pelos filósofos da Escola de Frankfurt, principalmente Theodor W. Adorno, o primeiro a denunciar o papel perverso desempenhado pelos meios de comunicação através da *indústria cultural*. Descaracterizadora da cultura elevada, por simplificá-la com a finalidade de torná-la acessível, e destruidora da cultura popular autêntica, a *indústria cultural* induz os indivíduos a introjetarem valores e a aspirarem a modos de vida que não são os seus. Desse modo, situa-se fora do campo da verdadeira cultura (seja ela de elite ou popular) por atuar como generalizadora dos valores dominantes e, portanto, a serviço da sujeição e não da libertação e do desenvolvimento da consciência crítica<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Jean-Louis Missika e Dominique Wolton, *La Folle du Logis -- La Télévision dans les Sociétés Démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 188. (As citações de textos em língua estrangeira serão traduzidas livremente para maior fluência da leitura).

<sup>14</sup> O termo *indústria cultural* foi criado por Adorno para diferenciar a cultura industrializada que, em sua aceção visa a dominação das massas, da genuína cultura popular. Revela-se, assim, o objetivo que orienta suas análises: trazer à tona o caráter industrial da cultura de massa, e consequentemente sua vinculação às estruturas de poder econômico e político, de modo a distingui-la da verdadeira cultura.

Além disso, a *indústria cultural* também difere em sua essência da verdadeira cultura por ser o resultado da transposição da lógica capitalista ao campo da cultura sendo, desse modo, moldada pelos interesses dos que a controlam, os detentores do poder econômico. Revela-se, assim, seu duplo condicionamento: econômico e político. O primeiro implica na transformação da cultura em mercadoria submetida aos imperativos industriais e comerciais -- importa que os produtos veiculados sejam consumidos de modo a se garantir a manutenção da estrutura econômica. O segundo reflete a aliança entre os detentores dos poderes econômico e político em prol da manutenção da estrutura de poder vigente.

Paralelamente a esta concepção crítica da comunicação de massa desenvolvem-se nos Estados Unidos vários estudos sociológicos preocupados em apreender os efeitos concretos dos meios de comunicação, principalmente a televisão, sobre os indivíduos. Através de pesquisas empíricas e localizadas, desenha-se um quadro bastante diferente do apocalipse prenunciado pelos frankfurtianos: em linhas gerais, descarta-se o poder de influência direta da televisão sobre os comportamentos e opiniões, ao se constatar a impossibilidade de isolar os efeitos dos meios de comunicação do contexto social, econômico, cultural e institucional no qual o processo de comunicação se desenrola. Em outras palavras, enfatiza-se a necessidade de contextualizar as influências da comunicação de massa tanto no que se refere às outras que também atuam sobre os indivíduos quanto ao modo como a recepção ocorre.

Se o contexto do processo de comunicação e as múltiplas influências e interferências a que ele está submetido devem ser levados em consideração, desqualifica-se qualquer generalização sobre os efeitos e sentidos sociais da comunicação de massa. Refuta-se, desse modo, a condição de massa atribuída ao público, que passa a ser entendido como agente no processo de comunicação, já que ele pode recusar ou interferir nas mensagens veiculadas a partir de suas próprias

referências. A esfera da recepção aparece, em suma, como ativa dentro do processo de comunicação<sup>15</sup>.

Considerando que o questionamento do caráter totalitário atribuído à comunicação e à cultura de massa implica em um esforço de contextualização também é preciso destacar aqui autores como Edgar Morin e Umberto Eco. Neles prevalece o entendimento antropológico da cultura de massa -- ou seja, ela é tratada como uma modalidade de cultura entre outras --, o que permite inseri-la dentro da dinâmica de funcionamento da sociedade industrial do século 20, resgatando sua importância e até necessidade que se tem dela. Obviamente, o resultado deste tipo de abordagem é uma visão mais descongestionada da cultura de massa (para usar uma expressão de Umberto Eco), no sentido em que relativiza as funções de alienação e controle social atribuídas a ela.

Morin entende seu funcionamento segundo uma *dialética entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores*, ou seja, ela se adequa tanto *aos imperativos industriais quanto ao mercado* (as necessidades e expectativas dos consumidores). Não estão descartados, portanto, os fatores de *homogeneização e conformismo* determinados pela *estrutura industrial* da cultura de massa, porém, simultaneamente, ela atende a necessidades humanas universais e específicas ao contexto histórico de desenvolvimento tecnológico e de ampliação das camadas sociais médias em que se formulou<sup>16</sup>.

A cultura de massa (ou industrial, como quer Morin) *constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas que desempenha um papel*

---

<sup>15</sup> Essas pesquisas foram realizadas nos Estados Unidos principalmente a partir dos anos 40, por estudiosos como P. Lazarsfeld, E. Katz, B. Berelson e H. Gaudet, G. Friedmman, entre outros, preocupados em apreender os efeitos concretos da comunicação de massa na sociedade. Para uma análise mais detalhada e particularizada desses estudos cf. o capítulo "Les Empiriques et les Critiques" da obra de Jean-Louis Missika e Dominique Wolton, op. cit. Aqui interessa-nos apenas recuperar o argumento geral legado por esses estudos ao debate sobre a cultura de massa.

<sup>16</sup> Edgar Morin, *Cultura de Massas no Século Vinte -- O Espírito do Tempo*, Rio de Janeiro, Forense, 1967, pp. 49, 47 e 51, respectivamente.

*consolador e regulador na vida*. Estas características, comuns a toda e qualquer formação cultural, ganham um formato específico ao serem adaptadas à estrutura industrial que rege a cultura no século 20. Ou seja, não só o autor atribui uma função a ela, mas também um status ao considerá-la capaz de atender a necessidades humanas universais e transistóricas tais como elas se configuram no contexto da sociedade capitalista do século 20<sup>17</sup>.

Pautando-se por uma preocupação semelhante à de Morin, qual seja, a de compreender e analisar a cultura de massa em suas formas de inserção social específicas, Umberto Eco também se vale de uma definição antropológica da cultura de massa: ele considera irreversível sua existência dentro do universo cultural do século 20 e, conseqüentemente, inviável reestruturar as modalidades de comunicação tal como foram estabelecidas após seu surgimento.

*A presente situação de uma sociedade industrial torna ineliminável aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto dos meios de comunicação de massa através dos quais se generalizam situações humanas, formuladas segundo o código da classe hegemônica, que não têm conexão alguma com as situações dos consumidores e que, todavia, se transformam em situações-modelo. Mas, se Eco reconhece uma intenção de controle social inerente à cultura de massa, ele também admite que no âmbito do consumo podem acontecer fenômenos que fogem a todo e qualquer enquadramento teórico. Em outros termos, o proletariado, público-alvo da cultura de massa, mantém os conteúdos veiculados dentro de uma expressão autônoma própria<sup>18</sup>.*

\* Não é difícil perceber que as análises de Morin e Eco, ao lado daquelas realizadas pelos pesquisadores americanos, constituem um contraponto à já

---

<sup>17</sup> Idem, ibidem, pp. 17 e 85, respectivamente (grifos nossos). Interessante observar os efeitos da transformação, realizada por Morin, do termo *indústria cultural* em *cultura industrial*: enquanto no primeiro caso temos uma indústria que se pretende cultura para melhor desempenhar suas funções ideológicas, no segundo aflora o caráter industrial de um gênero de cultura correspondente a um determinado estágio da civilização.

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 35 e 24, respectivamente.

desgastada tese da cultura de massa como sinônimo de alienação. A ênfase na diversidade de formas de recepção dos conteúdos veiculados ou o entendimento da cultura de massa como necessária ao equilíbrio psicológico do homem moderno, indiscutivelmente, tornam o debate mais rico e complexo.

No entanto, apesar dos sociólogos americanos não postularem uma visão negativa da cultura de massa *a priori*, eles incorrem em dois riscos. O primeiro é o da contextualização e, conseqüentemente, da relativização absoluta -- pois somente pesquisas específicas determinariam como os grupos sociais efetivamente consomem a cultura de massa. O segundo é o da criação de estereótipos no que tange aos consumidores, na medida em que eles são classificados de acordo com aspirações, modos de comportamento, percepção e valores entendidos como adequados ao grupo e à categoria social a que pertencem.

Já no que diz respeito a Edgar Morin e Umberto Eco, é preciso considerar que o primeiro atribui à cultura de massa um sentido humano e psicológico genérico, visto que ela corresponde a uma modalidade contemporânea de satisfação de necessidades humanas universais e transistóricas, cuja especificidade reside em seu caráter industrial. Para o segundo, ela ainda está dotada de um sentido de dominação, porém este pode ser relativizado no ato do consumo, o que implica no risco da reificação do consumidor enquanto agente de uma resistência. Em outros termos, estamos tentando argumentar que a análise da cultura de massa através da esfera do consumo não anula a leitura da manipulação. Na realidade, essas leituras se contrapõem, mas são formuladas dentro de um mesmo eixo de problematização.

Em outras palavras, as abordagens da cultura de massa pela via do consumo se opõem à frankfurtiana -- que apreende o processo de comunicação eminentemente pela esfera da produção --, mas ambas pautam-se pelo mesmo eixo de problematização: compreender a lógica intrínseca à cultura de massa, a qual a regeeria como um todo e definiria o caráter dos conteúdos veiculados e, conseqüentemente, sua função social. Consistem, então, em análises que chegam a conclusões opostas, mas que se formulam dentro de um mesmo campo.

Neste ponto é preciso retomar o que dissemos no final do item anterior a respeito do caráter generalizante das análises sobre o rádio brasileiro apresentadas anteriormente e completar o raciocínio: a generalização, mais do que consequência da aplicação pura e simples de um modelo analítico, decorre da própria maneira como a discussão é postulada. Ou seja, prevalece a preocupação de definir o sentido maior da cultura de massa e, em consequência disso, sua função social, através de uma análise dos conteúdos por ela veiculados. Revela-se, assim, uma lógica de funcionamento aplicável a tudo o que diz respeito à comunicação de massa, a qual se manifesta de formas diferentes dependendo do meio em questão.

Do ponto de vista histórico, o resultado deste tipo de análise é a postulação de uma continuidade em nível de essência no que tange à cultura de massa, já que seu modo de funcionamento é entendido como sendo essencialmente o mesmo, mudando somente de forma dependendo do meio considerado e do contexto no qual ele se insere. A especificidade de cada meio de comunicação -- isto é, sua linguagem própria, as modalidades de funcionamento, os processos e movimentos que potencializa -- é desconsiderada, ou, na melhor das hipóteses, tratada como adaptação a uma realidade. Desse modo, a cultura de massa torna-se o reino do mesmo, determinado pela função social a ser preenchida e que se define em sua essência<sup>19</sup>.

Ligada a essa problemática, está a discussão do que seria um uso "adequado" dos meios de comunicação, considerando seu potencial de penetração. Para tal, utiliza-se um padrão do que é considerado cultura e qualidade em nome do qual a cultura de massa é classificada, julgada e, não raramente, desqualificada. Tende-se, portanto, a postular uma leitura moral da comunicação e da cultura de massa sustentada por um referencial do que é bom ou ruim, perdendo-se de vista a

---

<sup>19</sup> Isso fica evidente no trabalho de Maria Elvira Federico que, ao dividir a história da comunicação de massa no Brasil em fases, parte do princípio que o processo é essencialmente único, isto é, visa os mesmos objetivos, diferindo somente na forma como ele é atingido.

singularidade de funcionamento de meios de comunicação distintos em momentos diversos, isto é, sua atuação como produtores de real.

Mas, fica a questão, como pensar cultura de massa em sua potência de produtora de real e singularidade?

### **3. Cultura de Massa e Singularidade: Um Desafio para a História**

Acompanhar os processos de constituição e funcionamento do circuito cultural, de práticas, sociabilidade e estético potencializado através das estrelas do rádio entre o final da década de 40 e meados da de 50 é o desafio que aqui se coloca. A realização deste desafio requer o acompanhamento dos processos de emergência e circulação de discursos e práticas e, conseqüentemente, de constituição de territórios que se fazem e desfazem nesta dinâmica. Em outras palavras, trata-se de fazer uma cartografia que possibilite a percepção e o acompanhamento dos modos de constituição e funcionamento de nosso "objeto de estudo" em sua singularidade.

Para melhor delinear a proposta que orienta essa dissertação, é importante, em um primeiro momento, distinguir singularidade de originalidade, conotação geralmente atribuída àquele termo. Nessa acepção, a singularidade é tratada como um conjunto de características exclusivas de um fenômeno, determinadas por sua natureza e que por isso garantem sua originalidade. Desse modo, singularidade remete à idéia de origem.

Já quando falamos em singularidade estamos nos referindo a algo que é, sim, específico, mas que não é necessariamente original, na medida em que se trata da configuração de um processo, ou ainda, de um modo de funcionamento<sup>20</sup>. Esta

---

<sup>20</sup> Seria importante atentar para a etimologia das duas palavras: originalidade deriva de original que, por sua vez, vem do termo latino origem, que significa *princípio, procedência, naturalidade*. Já singularidade é derivada de singular (também latino) que designa o que é *único, particular, individual*. Cf. Antônio Geraldo Cunha, *Dicionário de Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

distinção, aparentemente destituída de sentido à primeira vista, faz-se necessária a fim de que localizemos e percebamos as implicações de dois modos de se trabalhar com um "objeto de estudo", passíveis de serem caracterizados, em poucas palavras, em termos da busca da origem ou da natureza primeira do fenômeno estudado ou de uma compreensão de suas condições de emergência e seu funcionamento. Não que a compreensão do funcionamento do "objeto" esteja ausente no primeiro caso, porém, ele é entendido como decorrência de suas determinações primeiras enquanto no segundo caso, ele é tratado como efeito de processos múltiplos que garantem as condições de sua emergência e existência. Em síntese, enquanto um implica na apreensão do que o "objeto" é o outro busca compreender como ele emerge, constitui-se e existe no tempo e espaço.

Diferenciar originalidade de singularidade, bem como a localizar as implicações epistemológicas da utilização de cada termo é crucial em uma discussão sobre cultura de massa. Em primeiro lugar porque, como já apontamos anteriormente, prevalece a tendência de apreender a natureza da cultura de massa (vale repetir, o que ela é em sua origem) determinante de seu funcionamento global e através dos tempos. Em segundo lugar, porque a originalidade prevalece como critério de avaliação da cultura de massa.

Na realidade, ambas as problemáticas estão interrelacionadas considerando que dentro desta maneira de abordar a cultura de massa, a natureza dela determina o caráter e o sentido dos conteúdos veiculados, a forma de veiculação e a função social desempenhada por ela. Ou, sendo mais específicos, a relação entre essas duas questões torna-se visível quando nos lembramos das análises que deduzem do caráter industrial da cultura de massa, a ausência de originalidade dos conteúdos veiculados -- pois seu caráter industrial e sua finalidade de massificação implicam na repetição, na banalização e na função de alienação--, o o que serve de justificativa para a qualificação com sendo de "baixa qualidade". Ou seja, esta maneira de compreender a cultura de massa implica em um juízo de valor, já que se pauta por uma concepção cristalizada e valorativa da cultura de massa, fundamentada em sua

questões torna-se visível quando nos lembramos das análises que deduzem do caráter industrial da cultura de massa, a ausência de originalidade dos conteúdos veiculados -- pois seu caráter industrial e sua finalidade de massificação implicam na repetição, na banalização e na função de alienação--, o o que serve de justificativa para a qualificação com sendo de "baixa qualidade". Ou seja, esta maneira de compreender a cultura de massa implica em um juízo de valor, já que se pauta por uma concepção cristalizada e valorativa da cultura de massa, fundamentada em sua suposta natureza primeira. Por outro lado, mesmo nas contraposições a esta desqualificação da cultura de massa, em que se recupera seu sentido antropológico, está-se postulando uma natureza transitoria e genérica a ela.

Quando estabelecemos a distinção entre originalidade e singularidade temos em mente justamente a necessidade de realizar um deslocamento em relação a um tratamento generalizante da cultura de massa, que no limite implica em "des-historizá-la". Pretendemos, assim, recolocar em debate uma problemática já tão esquadrihada, através de uma proposta que pode ser sintetizada na questão que orienta esta pesquisa: qual o lugar ocupado pela cultura de massa e como ela o ocupa? Ou melhor, quais os lugares ocupados pelas diferentes modalidades de produção cultural comumente agrupadas sob a denominação cultura de massa e como elas os ocupam?

A revisão da questão acima colocada é crucial já que explicita justamente o ponto onde o deslocamento se opera, qual seja, o pressuposto de que existe, basicamente, uma única e mesma cultura de massa, fundada em um modo de funcionamento uniforme e transitoria, determinado por sua natureza. Porém, a compreensão do lugar ocupado por ela não se resume a um exercício de contextualização, ou seja, de compreensão de como a cultura de massa funciona em diferentes espaços e tempos históricos, pois isto implicaria tão somente na afirmação de diversos modos de manifestação de uma mesma natureza.

A proposta de resgate do lugar ocupado por uma modalidade de produção cultural -- qual seja no âmbito específico desta dissertação, a radiofonia brasileira

entre as décadas de 40 e 50 através de uma análise da relação estrelas de rádio-público -- requer o acompanhamento das condições de constituição desta relação, suas articulações com outros campos sociais, institucionais, culturais, estéticos e, finalmente, dos efeitos historicamente demarcados que produz. Trata-se, assim, de entender a relação público-estrelas de rádio como um acontecimento, para utilizar uma terminologia cara a Paul Veyne e Michel Foucault.

Um acontecimento não existe em si, definindo-se por sua originalidade. Nem se constitui em uma unidade natural acabada, apreensível pelo pesquisador. Na verdade, ele aflora no processo de historicização dos objetos, isto é, de desnaturalização dos mesmos através da prática de produção do conhecimento histórico. Nos termos de Paul Veyne, *os acontecimentos não são coisas, objetos consistentes, substâncias; eles são um corte que realizamos livremente na realidade, um aglomerado de procedimentos em que agem e sofrem substâncias em interação, homens e coisas*<sup>21</sup>. O acontecimento consiste, portanto, no reencontro com a diferença onde se acreditava prevalecer o mesmo; com a diferença constituinte, demarcadora de singularidade e historicidade.

Reencontrar a diferença implica, assim, na suspensão de uma busca da origem, de uma vontade de *recolher a essência exata das coisas, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo*<sup>22</sup>. Tal reencontro exige, de outro modo, o acompanhamento as dinâmicas dos deslocamentos, das interrupções e relações de força enquanto movimentos produtores de real.

\* \* \* \* \*

---

<sup>21</sup> Paul Veyne. *Como Se Escreve a História/ Foucault Revoluciona a História*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 30.

<sup>22</sup> Michel Foucault, "Nietzsche, a Genealogia e a História", *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1984, p. 17.

O deslocamento que propomos em relação aos estudos sobre o rádio brasileiro discutidos anteriormente, bem como das vias de análise consagradas da cultura de massa fica mais claro agora: propomos uma "historicização" da relação público-estrelas de rádio dos anos 40 e 50, nos moldes apontados acima como meio de escapar do impasse em que se encontram as discussões. Historicizar, não é demais repetir, tem aqui o sentido de acompanhar/cartografar o processo de emergência desta relação, seus modos de constituição e funcionamento, bem como suas possibilidades de existência. Trata-se, então, de evitar a atribuição (ou o desvendamento) de sua natureza profunda ou da postulação de continuidades essenciais e apriorísticas.

# CAPÍTULO UM: AS ESTRELAS DO RÁDIO

## 1. A Constituição das Estrelas

Em abril de 1950 a Revista do Rádio noticia: *DALVA DE OLIVEIRA VAI DESQUITAR-SE DE HERIVELTO MARTINS. CAUSA DO DESQUITE: ELE ARRANJOU UM OUTRO "AMOR"*<sup>1</sup>. A cantora declara ter sido abandonada pelo marido durante uma excursão do Trio de Ouro -- composto por Dalva, Herivelto e Nilo Chagas -- à Venezuela, de onde ele teria resolvido retornar ao Rio de Janeiro com sua nova paixão. Herivelto retruca: *o desquite fui eu quem pedi, alegando que Dalva deixara o Trio de Ouro por incompatibilidade de gênios comigo (...), estou somente à espera de que ela assine o desquite amigavelmente, coisa que ainda não quis fazer*<sup>2</sup>.

Inicia-se assim uma polêmica que se prolonga por mais de um ano na imprensa carioca. Réplicas, tréplicas e acusações mútuas se sucedem nas páginas dos jornais e da Revista do Rádio, que acompanha cada etapa da guerra judicial. A disputa fica mais acirrada, ganhando ares de uma legítima novela radiofônica, quando Herivelto começa a publicar uma série de artigos em um grande jornal carioca revelando, entre outras coisas, que Dalva teria tido vários amantes. Ela se defende: *(...) admitindo-se a veracidade de tudo, como é que um homem casado, honesto, de caráter, sabendo dos deslizes, dos escândalos, do adultério da esposa continua a seu lado, assistindo-a como esposo, sem que tome uma decisão, uma fuga ou uma medida qualquer que o possibilite viver decentemente?*<sup>3</sup>.

A mobilização em torno do desquite cresce conforme a batalha judicial se prolonga e as acusações continuam sendo trocadas entre eles. Afinal, quem está com a razão? Quem é a vítima nesta história? Se é condenável a atitude de Herivelto, que

---

<sup>1</sup> Título de reportagem publicada na Revista do Rádio, 01/04/1950.

<sup>2</sup> Revista do Rádio, 30/05/1950.

<sup>3</sup> "Como Começou a Briga Dalva e Herivelto", Revista do Rádio, 30/01/1951.

vem a público fazer revelações íntimas, há, por outro lado, dúvidas quanto à reputação de Dalva. Obviamente, o investimento nesta versão dos acontecimentos é feito pelo advogado de Herivelto: (...) *vivia Herivelto uma vida de martírio, pensando no futuro dos filhos. Ele queria justamente evitar o que está acontecendo. E quando viu que seus esforços eram inúteis, propôs-lhe uma separação amigavelmente (...)*. Além disso, completa, *se o marido era dado a conquistas* é porque Dalva não soube se impor frente a ele, *não desempenhando seu papel de esposa*<sup>4</sup>.

O auge da polêmica acontece quando ela é transplantada aos 78 rpm, criando uma trilha sonora para o dramalhão. Dalva estoura como cantora solo, interpretando músicas cujos temas coincidem com o drama conjugal que estava vivendo:

*Quiseste ofuscar minha fama/ E até jogar-me na lama/ Só porque eu vivo a brilhar/ Sim, mostraste ser invejoso/ Viraste até mentiroso/ Só para caluniar/(...)*<sup>5</sup>.

O fato, contudo, é que os discos de Dalva batem recordes de venda, ela passa a ser homenageada e aclamada em suas apresentações e, em menos de um ano, atinge o auge da consagração ao ser eleita a Rainha do Rádio de 1951.

Segundo a Revista do Rádio o público ficou do lado de Dalva, o que pode ser confirmado pelo grande sucesso alcançado pela cantora. Nesses casos, explica a revista, *o público sempre fica com a mulher*<sup>6</sup>. No entanto, seria ingênuo acreditar na existência de uma unanimidade em torno do caso, considerando, principalmente, as questões morais envolvidas. O comportamento e a atitude da cantora enquanto esposa e mãe, as consequências da separação para os filhos do casal (tanto quanto Dalva e Herivelto eles se tornam alvo das investidas da imprensa) e a própria condição da família em uma situação como esta transformam-se nos eixos da polêmica.

<sup>4</sup> "Ouvindo os Advogados de Dalva e Herivelto", Revista do Rádio, 10/04/1951.

<sup>5</sup> "Calúnia" de Marino Pinto e Paulo Soledade.

<sup>6</sup> Editorial: Dalva de Oliveira, Revista do Rádio, 07/11/1950.

Um advogado entrevistado pela Revista do Rádio confirma a impressão desta publicação, ao atribuir a culpa *ao cônjuge mais autorizado*, pois, segundo ele, cumpre *ao marido orientar a esposa sobre os galanteios que poderia vir a receber* em suas atividades *em promiscuidade com colegas de sexo diferente*. Dalva teria sido, então, uma vítima por não possuir a *inflexível couraça de resistência às expressões levianas dos galanteadores precipitados, sempre que fosse alvo de insinuações contrárias à dignidade de mulher comprometida*<sup>7</sup>. Em outra entrevista, um médico diz-se constrangido em se manifestar sobre o assunto pois, segundo ele, *nem o fundamento altamente moral da família que merece afastamento de tão despidorados atos foi respeitado*. Já um chofer declara com todas as letras: *tudo é uma grande "blague"*. *Querem vender disco e por isso recorreram a este processo. Briga "no duro" não deve existir. Depois de um tempo o povo verá que caiu em um grande logro mas eles já estarão ricos a custa dos tolos*<sup>8</sup>.

Teria tudo sido uma grande farsa, uma armação publicitária para promover os artistas? Teriam se unido os donos da Tupi (emissora para a qual Dalva passa a trabalhar), das gravadoras e a Revista do Rádio em um golpe para lançar Dalva no mercado? Afinal, naquela época a radiofonia comercial, voltada para as grandes massa e apoiada no modelo de rádio-diversão estava plenamente consolidada. Estaria o rádio brasileiro definitivamente contaminado pelos interesses dos patrocinadores e dos donos de emissoras e gravadoras? Seria a Revista do Rádio um agente desses interesses?

Endossar tal hipótese seria explicar o sucesso de Dalva e a mobilização do público pela tese da alienação exercida pelos meios de comunicação de massa sobre os consumidores. Em outras palavras, implica em investir na idéia de que há um controle total do processo de comunicação pelas instâncias da produção. Neste sentido, a exploração do drama conjugal de Dalva teria um objetivo claro: a projeção da cantora e a venda de seus discos, atendendo-se, assim, aos interesses econômicos então

---

<sup>7</sup> "Dalva X Herivelto -- Opinião de um Advogado", Revista do Rádio, 03/04/1951.

<sup>8</sup> "Dalva e Herivelto no Julgamento do Povo", Revista do Rádio, 17/04/1951.

orientadores da radiofonia. Este envolvimento seria facilitado pela manipulação das necessidades psicológicas do público que, captadas e reprocessadas na esfera da produção da cultura de massa, garantem a integração dos consumidores no sistema econômico, político e social vigente.

Revela-se, assim, o mecanismo de funcionamento do rádio nos anos 50: Dalva, e tantas outras estrelas do rádio, seriam utilizadas como meros instrumentos para vender discos e para sustentar a estrutura comercial das emissoras. Quanto ao público, também este acaba por integrar o processo através de sua alienação, reiterando, assim, as estruturas de dominação e controle vigentes. Teriam sido, então, a euforia das platéias de auditório, o engajamento dos fãs-clubes, enfim, o envolvimento, a vibração próprios ao mundo do rádio dos anos 40 e, principalmente, início dos 50 fruto de uma grande manipulação? Seriam as estrelas meros instrumentos através dos quais se processa uma dominação implacável?

Tratar a questão nesses termos seria entender a relação público-estrela segundo a tese da manipulação, o que implica em reduzir uma multiplicidade de processos e práticas a um sentido único que os abarca e explica em sua totalidade. Em outras palavras, reduz-se uma dinâmica que se tece através em processos e movimentos operados no âmbito das emissoras, dos meios associados a elas -- revistas especializadas e indústria do disco -- e do público, garantindo um funcionamento singular à radiofonia dos anos 50 enquanto complexo cultural, de sociabilidade e estético.

Desse modo, explicar a radiofonia dos anos 50 e, mais especificamente, a relação público-estrelas é perceber o funcionamento dessas esferas em sua singularidade e em suas articulações, nas quais se constituem discursos, práticas, comportamentos, modos de sociabilidade e estéticas. É nesta dinâmica, em que se imbricam revistas especializadas, emissoras, a indústria do disco, que as estrelas do rádio ganham corpo em sua relação com o público.

\* \* \* \* \*

Desde que surge, em fins dos anos 40, a pioneira Revista do Rádio, as publicações especializadas em radiofonia têm um papel fundamental no processo de constituição das estrelas radiofônicas e no estabelecimento de um tipo de relação até então inédita entre elas e o público. Mais do que promover o rádio e suas estrelas, essas publicações funcionam em uma dimensão adjunta ao veículo, colocando em cena elementos que não são passíveis de serem transmitidos pelas ondas sonoras. Vozes e nomes ganham rostos, corpos e personalidade através das informações e, é importante ressaltar, das fotografias publicadas em profusão.

Os artistas e, particularmente, as cantoras tornam-se foco de atenções, o que lhes garante um novo status -- o de estrelas -- ao mesmo tempo em que se constituem novas formas de relação com o público centradas em sua pessoa. Em outros termos, é a partir do investimento no artista enquanto indivíduo que ele ganha o status de estrela. Desse modo, instauram-se, através das revistas, formas de percepção e contato com o universo do rádio diferentes das que se tem em casa ouvindo os programas ou frequentando as emissoras: com as revistas tornam-se visíveis os bastidores e, principalmente, os "cartazes" do rádio tal como eles são física e psicologicamente<sup>9</sup>.

As reportagens acompanham cada passo das vidas profissional e particular dos cantores. Seções do tipo "Minha Casa É Assim", "24 Horas na Vida de um Artista", "Buraco de Fechadura", transformam tudo o que se refere a eles em notícia: desde um novo lançamento, uma turnê pelo interior do país (ou exterior), passando pelos pequenos hábitos cotidianos, chegando aos gostos, opiniões e especialmente, aos amores e desamores. Há, em síntese, uma profusão de falas em torno das cantoras, principalmente, em um movimento que as corporifica e as torna concretas através de um investimento maciço na intimidade delas.

Para acompanhar esse movimento, retomemos o caso Dalva de Oliveira. Após a notícia do desquite da cantora, sua vida particular torna-se assunto da Revista do

---

<sup>9</sup> O termo "cartaz" é uma das denominações atribuídas aos artistas em geral na época. Significa ter fama, ser conhecido.

Rádio. Fica-se sabendo de sua devoção por São Jorge, dos cuidados excepcionais que dispensa às suas unhas e de sua preferência por café preto com muito açúcar<sup>10</sup>.

Mas, ultrapassando o plano das informações genéricas, as reportagens sobre o desquite de Dalva, aliadas às canções interpretadas por ela, revelam seus sentimentos mais íntimos e profundos. O sofrimento amoroso, a solidão, as emoções fortes e devastadoras cantados por ela, somam-se a uma série de incidentes que acontecem (assaltos, prisão por estar dirigindo sem habilitação, entre outras<sup>11</sup>) desenhando, gradualmente, uma Dalva de Oliveira fadada a *ficar no cartaz permanentemente* por ser vítima de todo tipo de fatalidades Dalva aparece, em suma, como uma mulher marcada pelo sofrimento, pelas emoções avassaladoras e tragédias pessoais.

*Errei, sim/ Manchei o teu nome/ Mas foste tu mesmo o culpado/  
Deixavas-me em casa/ Me trocando pela orgia/ Faltando sempre  
com a sua companhia/ (...);*

*Que será?/ Da minha vida sem o teu amor/ da minha boca sem os  
beijos teus/ Da minha alma sem o teu calor/ Que será?/ Da luz  
difusa do abajur lilás/ Se nunca mais vier a iluminar/ Outras noites  
iguais/ (...)*<sup>12</sup>.

O movimento é claro: está em questão a composição de um perfil psicológico e artístico para a cantora a partir de seus problemas conjugais. A combinação de seu drama íntimo e seus sentimentos com as letras das músicas, aliados a seu estilo de interpretação (a voz aguda que sobe de tom nos refrãos, como se estivesse experimentando o sofrimento em seu extremo) constitui uma figura fadada à infelicidade.

\* \* \* \* \*

---

<sup>10</sup> Respectivamente: "Qual o Santo de Sua Devoção?", Revista do Rádio, 07/11/1951 e "24 horas...", Revista do Rádio, 17/10/1950.

<sup>11</sup> Respectivamente "Dalva de Oliveira Foi Roubada!", Revista do Rádio, 06/03/1951 e "Dalva de Oliveira Foi Presa!". Revista do Rádio, 10/04/1951).

<sup>12</sup> Respectivamente "Errei, Sim" de Ataulfo Alves e "Que Será?" de Marino Pinto e Mário Rossi.

Com o surgimento das publicações especializadas, surge uma nova forma de tratar os cantores e artistas ligados ao rádio brasileiro por meio do investimento na intimidade, o que funciona no sentido da composição de um perfil para as estrelas. Características, preferências e hábitos são “revelados”, delineando personalidades, modos de ser e de viver que constituem as figuras das estrelas.

*Angela Maria sabe cozinhar muito bem e apesar dos afazeres na rádio e nas gravações (...) gosta de, vez por outra, ir para a cozinha inventar pratos originais;*

*(...) o penteado preferido de Emilinha Borba é o que vemos acima: cabelos presos até o pescoço, com aplicação de pequenos enfeites. Bonito, não acham?;*

*Lábios pouco desenhados, dizem, os entendidos, querem dizer personalidade marcante, firme. É, então, o caso de Marlene, realmente uma personalidade definida, reta, sem ângulos. O curioso é que lábios assim (dizem ainda os entendidos) não têm muito poder sensual...<sup>13</sup>.*

O investimento, como se pode ver nas citações, se dá desde a descrição de hábitos, gostos e chega às análises do comportamento das estrelas. Em recente estudo, Richard Sennett aponta a fluidez das fronteiras entre os domínios público e privado na sociedade ocidental do século 20. A erosão da vida pública desde fins do século 18, aliada à ascensão da crença de que a verdade das pessoas reside na interioridade delas (a qual só é plenamente revelada na intimidade), provocam a *superposição do imaginário privado sobre o público* em nossa sociedade, na avaliação de Sennett<sup>14</sup>. Relações e elementos característicos do domínio público e que, segundo o autor, deveriam ser encarados segundo os códigos impessoais, passam a ser tratados em termos de sentimentos pessoais.

---

<sup>13</sup> Respectivamente "24 Horas...", Revista do Rádio, 24/06/1952, "Vejam Como se Penteiam as Artistas do Nosso Rádio" Revista do Rádio, 18/12/1951 e "Será que os Lábios Escondem Segredos?", Revista do Rádio, 8/4/50.

<sup>14</sup> Richard Sennett, **O Declínio do Homem Público – As Tirantias da Intimidade**, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 41.

Neste processo, a credibilidade de uma figura pública passa a ser sustentada pela verossimilhança daquilo que ela supostamente é enquanto pessoa, tal com o é revelada pela mídia. Ou seja, é através da vida privada do indivíduo, esfera onde ele estaria livre das constrações impostas pela vida pública, que se pode conhecê-lo como ele realmente é. *Uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação que suscita a crença*<sup>15</sup>.

O diagnóstico de Sennett é preciso e permite a compreensão de um tipo de comportamento generalizado com a propagação da cultura de massa: a vida privada de figuras públicas se torna alvo de curiosidade e objeto passível de ser divulgado publicamente. A intimidade de políticos, estrelas ou qualquer outro que atinja os seus quinze minutos de fama passa a ser alvo das atenções da mídia que, ao expô-la e colocá-la em evidência, transforma essas figuras em pessoas "especiais", e portanto, dignas de atenção.

Nesse sentido, o investimento na vida particular das cantoras radiofônicas, introduzido pelas revistas especializadas, consiste em uma prática de mídia, em que o investimento na intimidade funciona em duplo sentido: como meio de atrair as atenções do público e, ao mesmo tempo, como estratégia para manter as estrelas em evidência.

Contudo, o procedimento não se resume à divulgação pura e simples de informações sobre as cantoras. Garante-se, através de certos modos de articulação das informações, um modo próprio de expor a figura da estrela de rádio que combina a exploração sensacionalista de "fatos verídicos", a imputação de características de personalidade, o estilo de interpretação, os temas das canções do repertório. Desse modo, compõe-se uma engrenagem de constituição dos figuras das estrelas e de manutenção delas em evidência. Além disso, em um plano mais geral, tal articulação garantiu uma nova dinâmica ao mundo artístico-musical radiofônico em que um artista ascende à condição de estrela tornando-se um canal sobre o qual a estrutura da radiofonia passou a se assentar.

---

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*, p. 42.

*QUASE ASSASSINADA A CANTORA NORA NEY!*, diz a manchete da Revista do Rádio. O fato doloroso aconteceu em julho de 1952 quando o marido tê-la-ia obrigado a tomar entorpecentes sob a ameaça de uma arma. Tendo procurado os socorros de uma casa de saúde, a cantora consegue sobreviver, conta a reportagem, às custas de repetidas transfusões de sangue e de grandes quantidades de soro<sup>16</sup>. Desconfiado de que Nora tivesse um amante, o marido teria ameaçado matá-la:

*Recentemente, sem que quisesse explicar porque, a estrela chegou à casa muito tarde, o que enfureceu o esposo. Decidido a acabar com aquilo de uma vez por todas, ele obrigou-a a um terrível dilema: ser esfaqueada por uma "peixeira" deste tamanho ou tomar alguns comprimidos de Veronal. A cantora não desejando se transformar em bifes, optou pela segunda alternativa<sup>17</sup>.*

Esta versão, que no mínimo pode ser classificada como jocosa, é apenas uma dentre as muitas existentes. Segundo outra publicação, Cleido Maia, marido de Nora, teria chegado em casa e a encontrado falando ao telefone com uma amiga que não tolerava. Inicia-se uma briga na qual ele a teria induzido ao suicídio e que terminou com a intervenção dos vizinhos, que levam a cantora para o hospital<sup>18</sup>. Há ainda a versão do marido, posteriormente negada pelo próprio, que Nora seria viciada em entorpecentes e teria exagerado na dose.

A exemplo do que já tinha acontecido com Dalva de Oliveira, o caso passou a ser acompanhado em todos os seus desdobramentos pela imprensa. Os efeitos também são semelhantes: além da projeção que a cantora passou a ter graças à exploração de seu "drama íntimo", Nora grava "Ninguém me Ama", um samba-canção que estoura nas paradas de sucesso e cuja letra parecia retratar a tristeza e o sofrimento da cantora.

---

<sup>16</sup> Reportagem publicada na Revista do Rádio, 19/08/1952.

<sup>17</sup> "Nora Ney: Não Sou Maluca!", A Cena Muda, 05/09/1952.

<sup>18</sup> Esta versão dos fatos foi publicada na Gazeta de Notícias em 06/08/1952. Citado por Alcir Lenharo, No Fim a Estrada – A Trajetória Artística de Nora Ney e Jorge Goulart no Tempo dos Cantores do Rádio, Tese de Livre-Docência, Unicamp, 1992, p. 120. Para maiores detalhes sobre o início da carreira artística de Nora Ney, cf. o mesmo trabalho, cap. 4.

*Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama/ De meu amor/ A vida passa/ E eu sem ninguém/ E quem me abraça/ Não me quer bem/ Vim pela noite tão longa/ De fracasso em fracasso/ E hoje descrente de tudo/ Me resta o cansaço/ Cansaço da vida/ Cansaço de mim/ Velhice chegando/ E eu chegando ao fim*<sup>19</sup>.

A dramaticidade se torna a marca de Nora Ney e é reforçada por seu repertório (em que predominam os sambas-canções) e estilo de interpretação: sua voz grave e seu jeito de cantar quase pronunciando as palavras dão um clima de gravidade a suas interpretações, colocando em cena uma *mulher estranha e marcada*<sup>20</sup>.

Também como já observamos em Dalva, o caso Nora mobiliza um conjunto de temas relativos à condição da mulher, ao casamento, aos filhos, a partir de reportagens que abordam sua história de vida ao mesmo tempo em que sua conduta como mãe e esposa passam a ser questionadas. Declarações do marido da cantora à Revista do Rádio, *detalhando aspectos de sua vida a fim de demonstrar sua honestidade* revelam que Iracema (verdadeiro nome de Nora) teria deixado suas atividades de dona de casa, entrando para o rádio a conselho de um médico amigo.

O objetivo seria extravasar *um complexo artístico*, pois ela gostava de cantar e *sem poder fazê-lo em público vivia acabrunhada, nervosa*. Desde então, Nora teria relegado seus deveres de mãe de família a um plano secundário. *Basta que se diga que ela saía nos dias de folga, só regressando pela manhã cedo, quando nossa filha se encontrava enferma atacada de ataques fortíssimos de bronquite asmática*<sup>21</sup>, dizia o marido. Como se não bastasse a suposta negligência de suas obrigações de mãe, pairavam sobre a cantora suspeitas de um envolvimento amoroso com o cantor Jorge Goulart.

A exploração da intimidade da vida particular das cantoras tem implicações publicitárias e promocionais óbvias. Dalva de Oliveira e Nora Ney são exemplos claros do quanto pode ser eficiente o investimento na intimidade; a carreira de ambas ganhou

---

<sup>19</sup> "Ninguém me Ama" de Fernando Lobo e Antonio Maria.

<sup>20</sup> "Nora Ney: Mulher Marcada", Radiolândia, dezembro de 1953.

<sup>21</sup> "Ainda Nora Ney: Explicações do Esposo da Cantora", Revista do Rádio, 16/09/1952.

impulso a partir da exploração de questões referentes à intimidade delas. E, embora o caso delas possa ser considerado extremo, nenhum cantor chegava ao estrelato nos anos 50 sem aparecer nas páginas da Revista do Rádio ou similares. A estrela somente existe na medida em que aparece, em que se fala sobre ela e suscita curiosidade. Em síntese, ela ganha consistência na dinâmica de circulação de sua figura e, por isso a publicidade é inerente ao próprio processo de construção da estrela, tanto no sentido de que ela só existe enquanto figura pública quanto das estratégias promocionais que a mantém em evidência.

Falar em publicidade implica em tratar de uma série de questões referentes ao funcionamento da cultura de massa e à relação público-estrela. Em poucas palavras, a publicidade é entendida, dentro de uma abordagem que se pretende crítica, como expressão da natureza comercial e industrial da cultura de massa, bem como um mecanismo através do qual se processa a alienação. Ou seja, a publicidade faria parte de uma engrenagem que investe na aparência e na ilusão, processo em que as estrelas geralmente teriam um papel central em virtude de seu poder de mobilização. Portanto, tudo que está permeado pela lógica publicitária é visto como estando irremediavelmente contaminado: é comércio e controle social.

Este tipo de abordagem, claramente filiado às análises da Escola de Frankfurt e já incorporado ao senso comum da crítica à chamada indústria cultural, restringe o sentido de tudo o que diz respeito a cultura de massa a determinações fixadas por sua natureza, a qual seria revelada por meio do exercício da crítica. Conseqüentemente, se a natureza da cultura de massa é o comércio -- como prevê esta maneira de tratar a questão --, tudo que ela produz também o é, e está destituído de valor cultural ou artístico.

Quando o foco principal da análise passa a ser desvendar a natureza e o sentido primeiros da cultura de massa, desaparece do horizonte de problematização justamente o que, para nós, é o ponto de partida: perceber o lugar ocupado pela estrela radiofônica naquele circuito cultural por meio do estudo da dinâmica de construção e circulação de sua figura. É, portanto, somente ao modificarmos o curso estabelecido

pela “leitura crítica” da cultura de massa, tal como citada acima, e, portanto, ao tratarmos a publicidade como constituinte dos processos de construção da estrela que a dinâmica deles ganha corpo.

## **2. Estrelas: Entre a Alienação e as Necessidades Psicológicas do Público**

O processo de constituição das estrelas radiofônicas acontece, como vimos nos casos de Nora Ney e Dalva de Oliveira, por meio da combinação de informações sobre as carreiras e as vidas pessoais das cantoras. Em outras palavras, as estrelas se definem enquanto tal no cruzamento de falas, em um movimento em que a veracidade do que é divulgado não é essencial: “fatos” misturam-se a especulações ganham conotação de acontecimentos que revela, quem são as estrelas do rádio. Assim, elas passam a ter um corpo, opiniões, um jeito de ser, uma personalidade, um estilo de interpretação, ao mesmo tempo em que são mantidas “em cartaz” e transformadas em alvo de interesse de ouvintes e fãs.

Em suma, a combinação das informações com os buchichos e o disse-que-disse promovidos pelas revistas especializadas são a matéria-prima da qual a estrela radiofônica é feita. Nesta medida, o investimento na intimidade não implica necessariamente em revelar como elas realmente são fora dos palcos e auditórios, pois esta intimidade, tal como aparece nas revistas especializadas, é construída, já que não está necessariamente vinculada à realidade de vida das cantoras. Diferentemente, constitui-se, através desses movimentos, uma superfície na qual a estrela ganha corpo, vida e se estabelece uma relação com o público.

Dizer que o investimento na intimidade é intrínseco ao processo de construção da estrela -- seja ela do rádio, cinema ou da televisão -- não é novidade. Também sabemos que este tipo de investimento foi intensificado e generalizado com a difusão dos meios de comunicação de massa durante o século 20. No entanto, nosso ponto de vista sobre a construção da estrela radiofônica fica mais claro se analisarmos os termos

em que o investimento na intimidade vem sendo pensado em diversos estudos sobre a estrela enquanto figura pública e as funções desempenhadas por ela. Esta discussão está relacionada, obviamente, com o debate sobre a cultura de massa.

Vale a pena, então, nos remetermos novamente a Richard Sennett que, embora não tenha abordado especificamente a problemática das estrelas, analisou o papel dos meios de comunicação enquanto promotores do *interesse compulsivo pela personalidade* e as consequências políticas desta atuação. Em poucas palavras, Sennett aponta a existência de uma relação profunda entre o processo de ascensão da personalidade e da intimidade e o declínio da percepção crítica e da ação política, ambos decorrentes do esvaziamento do espaço público na sociedade contemporânea. *Ou seja, a ideologia da intimidade (...) transmuta categorias políticas em categorias psicológicas*, impedindo o pleno desenvolvimento da comunidade (esfera pública, da política), a qual somente pode se sustentar através de relações impessoais<sup>22</sup>.

A idéia de declínio do espaço público está, portanto, intimamente associada com a problemática da cultura e da comunicação de massa, na medida em que tal declínio é entendido como consequência da generalização dos meios de comunicação de massa. Mais do que isso, podemos dizer que Sennett compartilha a visão desses meios de comunicação como instrumentos de alienação, não porque estes estejam a serviço direto dos interesses políticos e econômicos, mas porque eles fomentam a subjetivação e privatização da esfera pública, inviabilizando qualquer ação crítica e política.

Entender o investimento na personalidade como um mecanismo de alienação e manipulação remete a uma leitura ideológica da comunicação e da cultura de massa, e conseqüentemente, da estrela. Dentro desta perspectiva, o lugar e a função social da

---

<sup>22</sup> Richard Sennet, op. cit., p. 348 e 317, respectivamente. A seguinte citação esclarece a visão do autor: *Em resposta ao medo da vacuidade, as pessoas concebem o político como um domínio em que a personalidade será declarada vigorosamente. (...) Ora, quanto mais as pessoas conceberem o domínio político como a oportunidade para se revelarem umas às outras, compartilhando de uma personalidade comum, coletiva, mais serão desviadas do uso de sua fraternidade para transformarem as condições sociais.* Idem. ibidem, p. 319.

estrela são entendidos como resultados de uma intenção de dominação deliberadamente ocultada para assegurar o controle social.

Miriam Goldfeder que escreveu, nos anos 70, um dos mais completos estudos sobre o rádio no Brasil, alinha-se com esta abordagem que, aliás, parece ter se tornado uma espécie de visão oficial da comunicação de massa. Segundo ela, o surgimento dos ídolos radiofônicos vincula-se a um projeto estatal de difusão dos valores dominantes visando a manutenção do status quo, viabilizado pela atuação Rádio Nacional como uma espécie de porta-voz do governo e das chamadas classes dominantes.

A autora argumenta que a produção da Nacional caracterizava-se por *um moralismo difuso e predominantemente conservador*. Moralismo entendido por ela como a *prática dos valores morais atados aos padrões éticos vigentes e válidos para o grupo social emissor das mensagens, ligados basicamente às instituições burguesas como família, igreja, casamento etc.* Nesta medida, a emissora difundiria os ideais governistas que visavam, em última instância, *a manutenção da ordem social, pela propagação da excelência dos padrões éticos dominantes*. Dentro desta estratégia, continua Goldfeder, são criados símbolos -- os ídolos do rádio -- *que terão a função de transmissores indiretos daqueles padrões de comportamento*, e cuja síntese teria sido a cantora Emilinha Borba<sup>23</sup>.

Após o conturbado concurso de Rainha do Rádio de 1949 Emilinha tornou-se, seguramente, o maior nome em popularidade no rádio brasileiro durante a década de 50. Neste concurso -- que analisaremos com mais detalhes no próximo capítulo da dissertação --, Marlene sagrou-se vencedora graças ao patrocínio da indústria de bebidas Antarctica, derrotando Emilinha, a virtual vencedora. O resultado do concurso resultou na famosa rivalidade entre as duas cantoras.

Apesar da vitória de Marlene, podemos dizer que nem mesmo ela conseguiu alcançar a popularidade de Emilinha, que era a campeã de correspondência da Nacional, estrela do Programa César de Alencar, Rainha dos Corações, Favorita das

---

<sup>23</sup> Miriam Goldfeder, *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 48 e 49.

Favoritas, Favorita da Marinha e Rainha dos Auditórios. Embora fosse considerada pelos contemporâneos uma cantora de qualidade discutível, *não há quem possa negar, (...) o intenso prestígio adquirido por Emilinha, o fascínio indiscutível que ela exerce sobre uma incalculável multidão*<sup>24</sup>.

De acordo com Miriam Goldfeder, o sucesso avassalador de Emilinha Borba pode ser explicado por *uma função basicamente projetiva ocupada pela cantora no mundo das expectativas e ansiedades do público*<sup>25</sup>. Sua imagem teria sido cuidadosamente construída pela Nacional e Revista do Rádio com o objetivo preencher as necessidades psicológicas do público e, ao mesmo tempo, transmite os valores conservadores que se quer generalizar. Em síntese, haveria um processo de manipulação das necessidades psicológicas do público, segundo os interesses da classe dominante, a detentora do controle econômico e político dos meios de comunicação de massa.

A exemplo do que vimos nos casos de Dalva e Nora Ney, Emilinha Borba também foi alvo de um grande investimento por parte das publicações especializadas. Seu caso, porém, guarda especificidades na medida em que além das constantes reportagens sobre sua carreira e vida particular, Emilinha contava com um espaço exclusivo na Revista do Rádio, "O Diário de Emilinha", em que a própria estrela relatava como tinha sido sua semana.

*Terça-feira: Barnabé [seu cachorro de estimação] acordou doentinho, silencioso, com os olhos úmidos e o focinho cabisbaixo. Providenciei logo a vinda do veterinário (...); quinta-feira: hoje é dia do meu programa na Rádio Nacional. Acordo às sete horas da manhã -- ou da madrugada? -- a fim de que a minha voz, ao meio-dia, não apresente sinais de sono (...); sexta-feira: dia do cinema e dos salões de beleza (...)*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Editorial: A Força de Emilinha, Revista do Rádio, 10/04/1954.

<sup>25</sup> Idem, ibidem, p. 57.

<sup>26</sup> O Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 16/10/1951. Durante certo tempo, a coluna chamou-se Álbum de Emilinha.

Com o diário a verossimilhança da figura de Emilinha fica fortalecida. Diário faz pensar em revelações íntimas e, principalmente, sinceras; ele é, por excelência, o espaço em que a estrela se desnuda, mesmo que tenha sido escrito para um público estimado em cem mil leitores... No diário, a estrela também conta sua história de vida: Emilinha nasceu no subúrbio e venceu na vida, mas apesar disso não se deixou levar pela fama, mantendo-se simples e apegada aos "verdadeiros valores" -- a família, a pátria, a simplicidade.

As badalações noturnas não a atraem. A estrela prefere a tranquilidade de seu lar a elas.

*Não gosto de boites. (...) À noite prefiro ouvir discos, passear de automóvel, realizar meus programas de rádio e, às vezes, até mesmo dormir bem cedo.*

Ela acha o Brasil uma país incomparável -- *sem ufanismo, não acredito que exista no mundo, no espaço, lugares tão bonitos como os de nossa terra*, diz ela -- e por isso, as viagens ao exterior estão excluídas de seus planos profissionais: *não vejo por que andar pelo resto do mundo sem antes conhecer o mais possível o meu rincão e meus fãs.*

Mas, acima de tudo, Emilinha é uma mulher de comportamento e conduta moral irrepreensíveis, se nos guiarmos pelas informações publicadas pelas revistas. Ela se veste com discrição, é contrária ao divórcio -- *o que Deus uniu o homem não separa* --, e acredita que os homens devem ter mais liberdade que as mulheres<sup>27</sup>. Este exemplo de correção moral é reforçado pelo contraponto com Marlene, cuja figura é construída de modo a funcionar como seu oposto, intensificando a rivalidade entre elas. Elegantíssima, sofisticada, ousada, Marlene é o protótipo da mulher moderna e dinâmica: *ela gosta de dirigir automóveis*<sup>28</sup>, mantém-se na última moda gastando

---

<sup>27</sup> Respectivamente: Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 15/04/1952; Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 24/04/1952; Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 01/01/1952 e Emilinha Responde, Revista do Rádio, 13/09/1958.

<sup>28</sup> "Eu Gosto, Eu Não Gosto", Revista do Rádio, 27/06/1950.

fortunas com roupas e perfumes em suas viagens a Paris, e muda com frequência o visual.

Segundo Miriam Goldfeder, Marlene consiste no contraponto necessário à imagem fechada de Emilinha, na medida em que propõe *uma ruptura parcial com o tom moral-conservador tão próprio de sua rival*. Mas, embora Marlene apresentasse um potencial que a levasse a *se afastar dos projetos mais massificadores do mundo radiofônico*, ela acaba sendo incluída nesses projetos e consumida por público oriundo do mesmo extrato social que Emilinha, sem atender a expectativas realmente diversas na avaliação da autora<sup>29</sup>.

É interessante observar que mesmo em uma análise tão bem fundamentada no sentido de captar os sentidos mais amplos e profundos da presença da estrela no social -- quais sejam, a dominação e a manipulação --, como é o caso do livro de Miriam Goldfeder, ficam evidentes os limites de uma leitura estritamente ideológica da cultura de massa. Isso se torna perceptível na medida em que a autora recorre a categorias de análise exteriores ao modelo analítico que a orienta e recorre a categorias explicativas como as "necessidades psicológicas" para explicar o estabelecimento do vínculo entre a estrela e o público.

*Ainda que de forma marginal e precária*<sup>30</sup>, argumenta a autora, o público interfere na produção cultural a ele dirigida, a qual forçosamente se torna permeável às aspirações e visões de mundo das faixas de público às quais se destina. Em suma, para Miriam, a dominação não se dá de forma unívoca, e sim em um movimento que qualifica como pendular: ora a cultura de massa funciona rigorosamente dentro do projeto de dominação que a orienta, ora responde às necessidades mais genuínas do público.

Isso explica, segundo ela, a proliferação de tipos -- afinal, são diversas camadas da população a serem atingidas --, o que faz com que a radiofonia até

---

<sup>29</sup> Miriam, Goldfeder, op. cit., p. 75.

<sup>30</sup> Idem, ibidem, p. 27.

abrigue propostas desviantes em relação a seu projeto central. Este seria o lugar ocupado por Dalva e Nora, cujas figuras rompem radicalmente com *os padrões dominantes de atendimento simbólico*, ao abrirem *canais de manifestação e exarcebação das contradições sociais constantemente narcotizadas pelo conjunto da produção radiofônica*<sup>31</sup>. Elas trariam à tona uma percepção mais realista da existência. Seus repertórios, nos quais não há espaço para finais felizes, traduziriam *as angústias existenciais próprias de uma época*. Em síntese, para Miriam, as imagens delas se contrapõem aos padrões de comportamento vigentes, em um questionamento da mitologia da felicidade e os valores morais dominantes que seriam propagados por estrelas como Emilinha Borba. Mas, apesar dessa flexibilidade do modelo de atuação do rádio, ainda de acordo com a autora, haveria o prevalectimento da manipulação, inclusive no que diz respeito à participação do público, pois esta se reduziria a um nível mínimo e seria utilizada como mecanismo de integração dos dominados ao projeto político subjacente à radiofonia do período.

Se para Miriam Goldfeder as estrelas consistem no meio através do qual se processa a dominação, há autores, como Edgar Morin, para quem a função social da estrela reside justamente em seu caráter de preenchedora das necessidades psicológicas do público. Fruto da própria sociedade em que existe, a estrela consiste em uma mistura de deusa e mercadoria, respondendo a necessidades e desejos profundos do homem no estágio da sociedade capitalista do século 20, que se exprimem no plano do mito e da religião<sup>32</sup>. A estrela ganha, assim, um papel positivo, de alimentadora dos sonhos que afloram à superfície da vida concreta em sociedade através da adoção de modos de comportamentos e de mimetismos realizados pelos consumidores de suas imagens.

---

<sup>31</sup> Idem. *ibidem*, p. 123 e 135, respectivamente.

<sup>32</sup> Edgar Morin, *A Estrela de Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 82. Embora este livro trabalhe especificamente com o cinema, ele baseia-se em um referencial analítico (os mecanismos de projeção e identificação) que se generalizaram enquanto via de compreensão das relações público-estrela, seja ela de cinema, televisão ou rádio.

*a estrela (...) intervém e representa seu papel em todos os planos: no plano imaginário, no plano prático e sobretudo no plano da dialética do imaginário e do prático, isto é, nos caldos culturais da vida afetiva, aí onde se elabora e modifica a personalidade*<sup>33</sup>.

As implicações desta leitura da relação público-estrela em termos de projeção e identificação serão analisadas posteriormente. O que importa reter no momento é que tanto em Miriam Goldfeder quanto em Edgar Morin a estrela aparece como portadora de conteúdos que preenchem uma função exterior ao plano em que ela existe e atua. Ambos tratam a estrela enquanto uma construção, porém, diferentemente do que propomos, para eles a estrela é construção no sentido de ser modelada visando o atendimento de um papel social determinado por uma realidade exterior a ela própria, referente ou à esfera da produção -- a dominação e a manipulação, em Miriam --, ou à do consumo -- as necessidades psicológicas do público, em Morin. Nessa medida, a estrela expressa um sentido que está oculto por debaixo da superfície na qual ela se situa. Perdemos de vista, assim, a dinâmica da circulação de sua figura no social e, conseqüentemente, os movimentos e processos agenciados por e através da estrela.

Esta abordagem remete a um entendimento da enunciação como expressão do real ou, nos termos do filósofo Michel Foucault, *como superfície de contato (...) entre uma realidade e uma língua, entre coisas e palavras*<sup>34</sup>. Disso deriva a visão da estrela como representação de uma realidade e, conseqüentemente, como uma espécie de veículo transmissor de sentidos, mensagens entre as esferas da produção e do consumo da cultura de massa.

Quando dissemos que a estrela é construída e ganha concretude enquanto cruzamento de falas, propomos, diferentemente, uma visão da estrela como catalisadora de movimentos e processos no plano em que é construída e existe, isto é, na dinâmica de circulação e nos cruzamentos de enunciados diversos. Tentamos, em outros termos, escapar de uma distinção real-discurso, retirando da estrela o caráter de portadora de mensagens e sentidos exteriores a ela própria, a fim de acompanhar os

---

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 106.

<sup>34</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 56.

processos que a constituem, bem como os movimentos e processos agenciados por ela e através dela.

Estamos, em suma, trabalhando com uma concepção positiva da enunciação, de modo a pensá-la em sua positividade e singularidade. Positividade porque os enunciados são considerados em sua potência produtora de real -- e não de reflexo ou expressão do real -- na medida em que estabelecem conexões e repartições de corpos compondo e desfazendo territórios. Por territórios entendemos aglutinados de signos, conexões, valores, modos de sociabilidade que se delineiam nos cruzamentos destes elementos. Singularidade porque eles ocupam um lugar demarcado pelas condições e limites nos quais emergem e funcionam.

Pautando-nos por tal visão da enunciação, nossa intenção é deslocar a discussão sobre o papel desempenhado pela estrela de rádio no momento histórico em que existiu e atuou. De reflexo do real ela passa a constituidor deste, enquanto um canal que potencializa e propaga os próprios signos que a constituem.

### **3. Estrelas, Figuras e Territórios**

Como já apontamos nos itens anteriores, as estrelas radiofônicas são constituídas a partir de signos e referências que ultrapassam o âmbito artístico propriamente dito e abarcam regiões do comportamento, gosto, valores e da estética. Elas consistem, então, em um ponto de cruzamento e condensação de séries discursivas diversas que as configuram enquanto artistas e mulheres. Também como vimos, as estrelas são modeladas a partir de falas referentes à psicologia feminina, à educação da mulher, a modos de ser e viver materializadas em “revelações” sobre a personalidade e o cotidiano das cantoras, em suas decalrações e, até, nas canções que interpretam.

Estas séries enunciativas não se encerram em si mesmas, mas conectam-se entre elas, assim como com outras séries relacionadas com a percepção que a época constrói dela mesma e que, obviamente, ultrapassam às problemáticas referentes à

Estas séries enunciativas não se encerram em si mesmas, mas conectam-se entre elas, assim como com outras séries relacionadas com a percepção que a época constrói dela mesma e que, obviamente, ultrapassam às problemáticas referentes à mulher. Nessas conexões, tecem-se concepções sobre o sentido da existência, modos de comportamento, de sensibilidade e uma estética que particularizam as estrelas radiofônicas, ao mesmo tempo em que se desenham territórios. Para acompanhar estes processos é importante, ainda, determo-nos sobre um aspecto que abordamos brevemente ao longo deste estudo: o investimento no amor enquanto fio condutor das figuras das estrelas.

Os casos de Nora e Dalva evidenciam o lugar do amor enquanto filão explorado pelas revistas especializadas com o objetivo de projetar as cantoras, ao mesmo tempo em que delinea sua personalidade e condição de mulher. No mesmo processo, são formuladas e propagadas concepções de felicidade e realização pessoal. Nessa medida, além dos problemas e experiências amorosas das cantoras, ganham destaque visões que elas têm sobre o amor e suas expectativas em relação a ele. Em outros termos, os louros da glória não bastam: o amor e, principalmente o casamento, aparece como ingrediente fundamental à realização da estrela enquanto mulher.

*Não desejo outra coisa além da felicidade conjugal*, revela Angela Maria, que chega a pensar em abandonar a vida artística após ter se casado, em 1958, justamente quando, podemos dizer, havia se tornado tão popular quanto Emilinha Borba. Marlene também não é exceção à regra: *Sou mulher, tenho meus sonhos. Como todas as mulheres quero ter um lar, um companheiro e filhos, muitos filhos. Adoro crianças...* Já Emilinha sintetiza o espírito vigente ao declarar, à Revista do Rádio: *Meu casamento foi o máximo!*<sup>35</sup>.

O casamento, enquanto elemento indispensável à realização pessoal, tem que necessariamente fazer parte do universo de aspirações e da vida da estrela.

---

<sup>35</sup> Respectivamente: "Angela Maria -- Coração fechado!", Revista do Rádio, 04/09/1954; "Angela Maria Vai Deixar o Rádio", Revista do Rádio, 06/09/1958; "Marlene Encontrou Seu Eleito! Cupido Flechou a Ex-Rainha do Rádio!", Revista do Rádio, 20/11/1951; título de matéria publicada na Revista do Rádio, 06/08/1958.

Compreendemos, então, o sentido das constantes especulações sobre um iminente casamento de Emilinha Borba, somente realizado em 1956, ou sobre um suposto romance da cantora com o apresentador César de Alencar. Afinal, o maior nome feminino do rádio brasileiro, já coroado com todos os títulos existentes no universo do rádio e na imaginação das fãs, não poderia deixar de ser contemplada com a felicidade amorosa, cujo auge se realiza no casamento: a verdadeira (e provavelmente única) maneira de se atingir a felicidade plena, dentro das concepções da época. Nesse sentido, o casamento é encarado como um complemento indispensável ao sucesso profissional, garantindo paz de espírito, estabilidade e, conseqüentemente, a felicidade suprema a uma mulher.

A felicidade proporcionada pelo casamento pode ser constatada nos registros escritos e fotográficos. Flagrantes evidentemente armados surpreendem as estrelas em suas casas e desvendam o cotidiano harmônico e repleto de alegria em que vivem ao lado de seus maridos. Desse modo, ganha materialidade o território em que a felicidade se concretiza.

Mesmo após quatro anos de casamento, *Marlene e Luiz Delfino continuam em lua-de-mel*. A prova da felicidade em que vivem são as fotografias que os mostram em cenas apaixonadas -- *todos os momentos são aproveitados para demonstrações de carinho*, descreve uma legenda em que o casal aparece se abraçando --, e até em "escandalosos" beijos na capa da Revista do Rádio<sup>36</sup>. E, embora a ousadia seja a marca de Marlene, alguns elementos "tradicionais" também são ingredientes de sua felicidade: o amplo apartamento bem decorado -- *onde tudo é moderno funcional e belo* --, configura o cenário onde se desenrola a história de amor. Além, é claro, da existência de hábitos cotidianos comuns, como *jogar uma mãozinha de buraco todas as noites, antes de dormir*<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Respectivamente: título de reportagem publicada na Revista do Rádio, 11/08/1956; "Diz Marlene: Teatro Não Dá Lucro... Mas Dá Prazer", Radiolândia, março de 1954; Foto publicada na capa da Revista do Rádio, 09/12/1952.

<sup>37</sup> "Cegonha, Não!", Revista do Rádio, 09/12/1952.

A harmonia conjugal não basta, contudo. O coroamento da felicidade se dá com a maternidade, em torno da qual as expectativas do casal (e dos fãs) são grandes<sup>38</sup>. Após o casamento, a grande questão passa a ser: *quando a cegonha visitará o casal?* A foto de Marlene e Delfino *reverenciando uma cegonha* dá o tom jocoso e exagerado das especulações, revelando o desejo do casal, o qual, segundo declarações da cantora, terá que esperar um pouco para ser concretizado. Ela explica à reportagem que *um filho é a felicidade pela qual teremos de esperar ainda um pouco*, em virtude da grande quantidade de compromissos profissionais<sup>39</sup>.

Após o turbulento desquite, Dalva de Oliveira faz as pazes com a felicidade, ao encontrar Tito Clement. Tudo começou, relata a Revista do Rádio, quando a cantora foi assistir ao show "Night and Day" em uma boate carioca em que o comediante argentino estava se apresentando.

*Talvez por culpa de um olhar (...), talvez por culpa do destino. Não sei. O fato é que nosso amor cresceu depressa e tomou a forma de um grande amor. Amor sincero. Amor carinho. Amor dedicação. Amor, amor, amor, sim senhor, com todas as honrarias de praxe<sup>40</sup>.*

Amor arrebatador que se manifestou em sentimentos profundos, e que se torna sereno, porém não menos verdadeiro, após o casamento, em 1952: *apesar de isolados da cidade turbulenta em Jacarepaguá, em seus dias não há um minuto de monotonia. Passeando pelos jardins, trocam confidências. Como se ainda fossem simples namorados. Vivem, enfim, como dois pombinhos arrulhantes (...)* em uma magnífica casa, que *mais parece uma chácara para os finais de semana*<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Um simples boato sobre a suposta gravidez de Marlene foi suficiente para que ela recebesse uma avalanche de telegramas, cartas e presentes, felicitando-a. *O apartamento se tornou insuficiente para guardar tanta coisa*, relata a cantora. "Marlene Já Escolheu o Nome de Seu Filho", Revista do Rádio, 10/07/1954.

<sup>39</sup> Para a primeira e segunda citação cf. "Cegonha, Não!", op. cit. Para a última cf. "Marlene Ganhou o Melhor Marido do Mundo!", Revista do Rádio, 18/08/1953.

<sup>40</sup> "Dalva de Oliveira Vai se Casar!", Revista do Rádio, 06/11/1951.

<sup>41</sup> Dalva casou-se no religioso no ano de 1952 em Paris, durante uma turnê internacional e no civil no Chile em 1954. Para as citações, cf. "Dalva e Tito Casados pela Lei de Deus", Revista do Rádio, 29/10/1952 e "O Novo Amor de Dalva de Oliveira", O Cruzeiro, 01/11/1952 (para a última frase).

espetáculos, onde, nos finais de tarde, também bebem aperitivos preparados por Tito. Embora tenha um vida profissional intensa, Dalva *é boa dona-de-casa e dirige pessoalmente as operações junto ao fogão e às panelas*, orientando as cozinheiras na preparação do picadinho de carne, o prato preferido de Tito<sup>42</sup>. Mas a expressão mais contundente da felicidade do casal, vem nas palavras dos próprios envolvidos: *Tito é o homem que pedi a Deus*, diz a cantora; *Não poderia ter escolhido melhor esposa, mesmo que procurasse nos mais longínquos confins do mundo*, confia Tito à Revista do Rádio<sup>43</sup>.

Além de ter sido *o máximo*, o casamento de Emilinha Borba com Arthur Souza Costa Filho, celebrado no mesmo dia de seu aniversário, significou para a cantora a realização de seu sonho de mulher. Na verdade, pode-se dizer que o casamento complementou sua realização como mulher, já que, desde 1953, ela havia se tornado mãe ao adotar um menino, Arthur Emílio, durante uma turnê pelo Rio Grande do Sul<sup>44</sup>.

E, embora a maternidade não tenha acontecido dentro dos moldes convencionais, nem por isso Emilinha deixa de ser uma mãe zelosa e preocupada. Apesar das constantes viagens pelo país, ela não se descuida de seu filho, encarregando-se sempre que possível, de sua alimentação, de suas doenças e sua educação, ou relegando essas preocupações a pessoas de sua confiança, quando, em virtude das constantes viagens, não pode cuidar pessoalmente de seu princepezinho. Seu diário é recheado de histórias sobre os progressos e as peraltices do menino.

---

<sup>42</sup> Além das reportagens citadas na nota anterior, cf. "Não Haverá o Segundo Desquite de Dalva de Oliveira", Revista do Rádio, 24/03/1953 e a Seção: "Minha Casa É Assim", Revista do Rádio, 14/08/1954.

<sup>43</sup> "Dalva e Tito Casados...", op. cit.

<sup>44</sup> Respectivamente: "Meu Casamento Foi o Máximo!", op. cit. Segundo a história oficial, Emilinha adotou o menino porque sua verdadeira mãe, uma radio-atriz, não podia criá-lo (Cf. "O Filho de Emilinha, Revista do Rádio, 19/05/1953). Porém, existe muita controvérsia em torno dessa adoção, havendo até quem afirme que Arthur Emílio é filho legítimo de Emilinha Borba e seu amante na época, Arthur Souza Costa Filho, com quem ela veio a se casar em 1956. Dívidas e polêmicas à parte, vale chamar a atenção para o fato do nome do menino ser uma composição do nome da estrela e de seu futuro marido.

virtude das constantes viagens, não pode cuidar pessoalmente de seu princepezinho.

Seu diário é recheado de histórias sobre os progressos e as peraltices do menino.

*Já contratei uma experiente babá para tomar conta do garotinho, e só vendo vocês como ele é engraçadinho. Quando vou sair, ele me olha fixamente como que perguntando se eu vou deixá-lo. Ai, sinceramente dá-me uma vontade de trocar de roupa e ficar em casa brincando com ele.*

*(...) Arthur Emilio esteve febril, por causa de uma doença boba de criança. Apesar disso parece ter gostado do jogo de escovas e poentes que a mãe lhe trouxe de Uberlândia. Parece que ele entende de conforto. Ficou maravilhado quando lhe passei a esponja no corpinho. Sorriu deliciado, como se tivesse tirado a sorte grande. Ele é um número!*

*(...) E, assim, ele vai muito bem, engordando cada vez mais. E sempre fagueiro, ameaçando dizer umas palavras. As primeiras, tenho certeza serão para mim e chamando-me de mamãe.*

*(...) Felizmente [Arthur Emilio] está fortinho e lindo como o quê. Já me disseram que estou fazendo o tipo da mamãe coruja, mas que se há de fazer. Eu sou assim mesmo<sup>45</sup>.*

A presença marcante do casamento, bem como de temas e questões correlatas a ele -- maternidade, harmonia conjugal, o papel da esposa -- nas figuras das estrelas já serviu para fundamentar o entendimento delas como veículos de propaganda ideológica: Miriam Goldfeder reconhece na presença destes valores nas figuras das estrelas, a filiação delas ao esquema dominante de difusão de esquemas de comportamento que permitem um *controle parcial do modo de ser e pensar dos setores sociais dominados*<sup>46</sup>. Colocando de outra maneira, a autora atribui uma função de dominação à estrela a partir da análise dos conteúdos que ela veicularia, ao tratá-los

---

<sup>45</sup> Respectivamente: Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 28/04/1953; Álbum de Emilinha, Revista do Rádio, 27/10/1953; Álbum de Emilinha, Revista do Rádio, 21/07/1953; Álbum de Emilinha, Revista do Rádio, 16/01/1954.

<sup>46</sup> Miriam Goldfeder, op. cit., p. 48.

como valores intrínsecos a uma classe social, a classe dominante, que teria por objetivo generalizá-los junto aos “dominados”.

Ora, esta leitura tem algumas implicações: em primeiro lugar, está em pauta um entendimento do papel social da estrela baseado em uma análise dos conteúdos que ela supostamente veicularia, recaindo na visão da estrela como portadora de mensagens. esta visão tende a restringir os movimentos e processos que se agenciam através delas a uma função social atribuída a ela, segundo referenciais determinados pela teoria sobre o funcionamento da comunicação de massa que fundamenta a análise. Em segundo lugar, esta abordagem leva à divisão da constelação radiofônica entre cantoras afinadas e não-afinadas com o projeto de dominação estatal a ser difundido através do rádio, quais sejam respectivamente, Emilinha e Marlene, de um lado, e Dalva e Nora Ney, de outro.

Em outras palavras, esta divisão congela os processos de constituição das estrelas radiofônicas e desconsidera a especificidade de cada uma delas, a qual é garantida por uma combinação particular de características de personalidade, “fatos verídicos”, hábitos cotidianos, repertório, estilo de interpretação, conforme tentamos demonstrar ao longo deste capítulo, em nome de um sentido maior e exterior à própria estrela. Assim, Goldfeder fixa um padrão que pretende apreender o funcionamento da radiofonia brasileira em sua totalidade, mas que, ao mesmo tempo, não é suficiente para abarcar todo espectro da constelação estelar radiofônica: cantoras como Nora Ney e Dalva de Oliveira são excluídas do padrão, pois a autora entende que os conteúdos que veiculam subvertem o projeto subjacente à radiofonia.

Ora, poderíamos argumentar que as figuras de Dalva e de Nora não são desviantes porque o ideal de felicidade que as envolve não escapa dos modos tradicionais de tratamento da questão -- o casamento e a maternidade continuam sendo as referências centrais, os parâmetros para medir a felicidade. Basta lembrarmos da "felicidade" experimentada por Dalva após seu segundo casamento. Porém, não nos interessa definir as estrelas a partir do sentido dos conteúdos veiculados por elas, entendendo-as como portadoras de mensagens e repetindo a visão unificadora e

totalizante. Isso seria repetir os vícios de análise de estudos como o de Miriam Goldfeder, que tratam a figura da estrela como porta-voz de interesses anteriores a ela e que, ao mesmo tempo, determinam sua maneira de inserção no social.

Diferentemente, já o colocamos, nosso objetivo é perceber como se tecem as figuras dessas estrelas nas conexões entre os enunciados que as constituem, isto é, definir o lugar que elas ocupam nos processos de semiotização que percorrem o social, como elas o ocupam e os efeitos que isso tem sobre os processos de constituição de redes de signos, estéticas e modos de sociabilidade -- territórios, enfim.

Assim, a presença de problemáticas referentes ao casamento, à maternidade e à mulher nas figuras das estrelas ganham outro sentido: dentro de nossa maneira de entender, elas não são tomadas como indícios da condição de veículo de dominação assumida pelas estrelas, mas são entendidas como cruzamentos possíveis de enunciados, que se formulam na dinâmica de circulação de discursos e signos. Não são, portanto, movimentos que se fecham neles mesmos, passíveis de serem explicados por um sentido inerente a eles, mas que se abrem em conexões de concepções de existência, modos de vida, percepção e valores morais produzidos e veiculados em campos discursivos distintos e afins, no caso específico de nosso objeto de estudo. Vamos, então, ampliar nossa rede de discursos e signos e fazer uma incursão em campos de enunciação paralelos, de modo a acompanhar esses movimentos.

#### ***4. Da Mulher para a Mulher...***<sup>47</sup>

Como vimos, o casamento se delinea, no âmbito das estrelas do rádio, como território privilegiado onde se atinge a verdadeira felicidade. No entanto, a vida conjugal não é necessariamente um mar de rosas... Pelo menos é o que Maria Teresa assegura às leitoras de sua coluna, publicada durante toda a década de 50, na revista O Cruzeiro:

---

<sup>47</sup> Título da seção voltada para mulher da revista O Cruzeiro, publicada durante toda a década de 50.

*Passado o enlevo da lua-de-mel, o casal vai gradativamente esquecendo um do outro: tornam-se cada vez mais exigentes e rigorosos no seu julgamento, (...) excessivamente sensíveis e difíceis de perdoar (...). A vida do casal não tem mais beleza, (...) o sentimento que os levou ao casamento não existe mais.*

As consequências desta situação são bem conhecidas, segundo Maria Teresa, elas podem ser sintetizadas no seguinte quadro:

*[O marido], à procura do amor, começa a procurar aventuras fora do lar. Este porém não é o amor ideal. Ele sabe disso. A esposa o acusa. (...) Tiveram um dia algo de concreto, puro, abençoado, que os uniu. Poderiam juntos ter edificado uma obra de beleza, (...) mas ambos falharam. (...) E agora, com os escombros de uma felicidade perdida, procuram edificar castelos de areia<sup>48</sup>.*

A desagregação do casamento se configura como uma ameaça constante na vida do casal. Seja por causa de problemas financeiros seja por intransigência ou egoísmo é preciso estar consciente do perigo e se armar para evitar que males maiores aconteçam: a separação ou o adultério. Manter o casamento não se faz necessário simplesmente em nome da "moral e dos bons costumes"; o casamento, nessa época, é visto como o lugar privilegiado da realização pessoal principalmente para a mulher, que tem nele o próprio sentido de sua existência.

*[Embora] muita moça [não considere] o casamento a finalidade principal da vida da mulher, (...) isso é algo que se diz à toa, porque está provado cientificamente que a mulher só atinge sua plena capacidade emotiva e espiritual como esposa e mãe. [Em outras palavras], só essas duas funções preenchem integralmente a vida da mulher.*

Não se trata de dizer, continua Maria Teresa, que a mulher é *intelectualmente inferior ao homem*, mas que *seu próprio ambiente é o lar, o marido e os filhos*. Nem se trata de *restringir muito o espaço da mulher*, já que a proposta é a de que a família seja o *objeto primordial de sua vida*, e não o único. A mulher pode trabalhar fora

---

<sup>48</sup> "Quando Morre o Amor?", Seção: Da Mulher para a Mulher, O Cruzeiro, 26/01/1957.

desde que suas tarefas domésticas não sejam prejudicadas. Afinal, *as mulheres que não têm vocação para o casamento são exceções*<sup>49</sup>.

É verdade que *a felicidade do lar não depende inteiramente da mulher*; há uma espécie de divisão de responsabilidades dentro do matrimônio a fim de que ele seja harmônico e feliz, baseada na essência do que é ser homem e mulher. Desse modo, ao marido cabe ser bom companheiro para a mulher, acompanhá-la ao cinema e nas visitas aos parentes, colaborar na educação dos filhos. Já a esposa deve se mostrar carinhosa, inteirando-se das preferências e dos negócios do marido e, principalmente, mantendo o ambiente do lar<sup>50</sup>.

Nessa medida, a mulher é diretamente responsável pela harmonia familiar, considerando que esta depende da capacidade da esposa-mãe dar conta das responsabilidades que lhe são atribuídas por sua natureza.

*A esposa cuida do interesse de todos. (...) Põe ordem à casa, (...) [promove] horas comuns -- refeições, festas, passeios -- em que a família aprende a viver unida. [Mas a mãe não pode] dedicar-se exclusivamente ao trato da casa: tem que ter tempo para se dedicar à família, (...) acompanhar o marido[ e também] cuidar de sua pessoa para agradá-lo. Que interessa ter a casa impecável se não tem o amor do marido?*<sup>51</sup>.

Por isso, a mulher precisa estar pronta para assumir as responsabilidades que lhe cabem, preparando-se adequadamente para a "carreira matrimonial".

*Em uma emergência esperaria pelo marido a fim de lançar inteiramente a responsabilidade sobre ele? (...) Procuraria impedir o marido de sair com os amigos? (...) Acharia revoltante se ele disser que gosta de um prato como sua mãe o preparava? (...) Se*

---

<sup>49</sup> Sobre a natureza dos encargos da mulher e esposa: Resposta a leitora, Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 12/07/1952; sobre a adequação da natureza feminina à vida familiar: "O Rei Salomão e as Mulheres", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 01/05/1954.

<sup>50</sup> Sobre o papel do homem: "Nem Sempre É a Mulher", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 20/05/1950. Sobre as responsabilidades da esposa: "Vamos Trocar Idéias?", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 17/06/1950.

<sup>51</sup> "A Mulher e o Lar", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 31/08/1957.

*você respondeu positivamente a uma ou várias [dessas perguntas] é que ainda lhe falta alguma coisa para ser uma esposa ideal*<sup>52</sup>.

A integridade moral e a dignidade também são pré-requisitos para a felicidade no casamento, na medida em que são encaradas como sustentáculos de uma relação sólida e verdadeira. É fundamental respeitar *a missão elevada e sublime* que o amor tem *a realizar na terra*. Qualquer desvio do curso natural -- isto é, moralmente correto -- da relação amorosa, pode comprometer irremediavelmente o futuro do casal e, conseqüentemente, a felicidade.

Muitas vezes, conta a colunista, *o namoro começa bem, mas o rapaz começa a exigir concessões e a moça começa a ceder. (...) O namoro já não tem o encanto primitivo, (...) ele começa a faltar aos encontros, arranja flertes e começa a privá-la de tudo. (...) Ela gosta dele, mas se sente infeliz. Neste ponto, ou o namoro se desfaz ou o casamento se realiza. No entanto, a noiva não é feliz: criatura desiludida, questiona se vale a pena casar. Porém, ela considera-se moralmente obrigada a se casar com o rapaz. Segundo a colunista, este é tipo da situação que poderia resultar em um casamento belo e harmonioso, mas que, antes mesmo de ter sido realizado, está fadado à infelicidade*<sup>53</sup>.

Diante desse quadro, é melhor prevenir do que remediar...

*É sempre interessante evitar passeios a lugares distantes ou desertos. O ideal é que os casais de namorados se encontrem nas proximidades de casa, em locais movimentados, onde possam estar à vontade e sem riscos de imprevistos. O amor aquece os corações e a sabedoria popular ensina que não se deve brincar com o fogo, mormente quando as condições do ambiente podem alimentar a fogueira*<sup>54</sup>.

*Não se deve brincar com o amor. Ele não deve ser objeto de levandade. Amor que não visa ao casamento não é amor, acaba na*

---

<sup>52</sup> "Você Será uma Boa Esposa?", Seção: "Da Mulher...", O Cruzeiro, 07/03/1953.

<sup>53</sup> "Maus Presságios", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 16/01/1954.

<sup>54</sup> "Dia dos Namorados", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 14/06/1958.

*licenciosidade, na experimentação dos poderes de sedução e chega a resultados deploráveis e imprevisíveis*<sup>55</sup>.

Essas recomendações se fazem necessárias, segundo Maria Teresa, porque as tentações são muitas o ser humano é falível, principalmente quando tomado pelas paixões. Em síntese, o problema colocado é que uma vez cruzada a fronteira da moralidade, nem sempre o retorno é possível. As esposas *precisam estar de sobreaviso e saber reagir contra as tentações dos amores ilícitos*. Afinal, nem sempre se pode reestabelecer a confiança do marido, restando à adúltera, o eterno sofrimento<sup>56</sup>. Pelo menos é isso que demonstra o caso de uma mulher casada que se envolveu com seu médico, relatado na seção Da Mulher Para a Mulher de O Cruzeiro:

*Sente-se só, fracassada e sem o direito de ser feliz. E no fundo de seu abismo só o que pode fazer é lançar uma advertência a outras esposas que não se afastem da linha da decência e da moral que conquanto às vezes seja difícil, é a única que proporciona a paz de espírito, maior dom a que se pode aspirar*<sup>57</sup>.

Se a marca é indelével e a queda no abismo irreversível é preciso evitá-las a todo custo. Ao perceber que *o rapaz está ousando demais em relação aos carinhos*, a moça *deve impor-se e cortar o mal pela raiz, mostrando a ele que assim não convém*<sup>58</sup>. *Toda moça tem obrigação de comportar-se bem já por uma questão de dignidade pessoal, respeito próprio, já em satisfação à sociedade*<sup>59</sup>.

O que não é moralmente correto, dentro desta concepção, não traz a verdadeira felicidade, conforme veremos a seguir:

*Momentos de prazer que proventura uma moça desfrute na concessão de liberdades são sempre eivados de inquietação. Intimamente ela está certa de que não há prova de amor. Afinal, a*

---

<sup>55</sup> Condensação do artigo "Não se Brinca com o Amor" publicado em O Cruzeiro de 14/06/1958.

<sup>56</sup> "Quem Brinca com Fogo", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 13/12/1952 e "Labirintos", Idem, 27/10/1956.

<sup>57</sup> "Esposa Transviada", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 08/02/1958.

<sup>58</sup> "Carinhos Excessivos", Seção: Da mulher..., O Cruzeiro, 20/09/1952.

<sup>59</sup> "Imprudência", Seção: "Da Mulher...", O Cruzeiro, 04/12/1954.

*demonstração do amor também pode ser a imposição de respeito. A afeição também se demonstra pela atenção e pela maneira de tratar*<sup>60</sup>.

Olga Suely, caso policial que a reportagem da revista O Cruzeiro acompanhou em 1952, é um exemplo do que pode acontecer a uma mulher que se deixa levar pela paixão. Segundo contam as matérias, seu namoro com Alcyr ia bem e seguia o curso normal das relações entre apaixonados. iam juntos a passeios, missas, bailes e festas. Com o noivado, passaram fazer projetos para o futuro e a sonhar com a *casinha que iam ter e com os filhinhos que iriam alegrar a casinha. (...) Foi quando aconteceu o erro trágico. (...) Ela estava cega de amor, ele prometeu que iriam se casar em poucos meses. (...) Não havia o que temer, ninguém saberia de nada e a falta seria reparada. Ela confiou no noivo e.... Três meses depois ficou grávida.*

Como as injeções não surtiram efeito, ele a levou para uma maternidade no bairro de Olaria, Rio de Janeiro. Tudo estaria resolvido se algum tempo depois a situação não tivesse se repetido... *Pela segunda vez ela foi internada no hospital a fim de se livrar do fruto do pecado*, conta a reportagem. Após “os incidentes”, Alcyr teria passado a tratá-la com frieza, *chegando a dirigir-lhe palavras pesadas e insultos*. Resultado do ato impensado: Olga perdeu o namorado e, desesperada, sozinha (já que a família do rapaz lhe negara apoio), tentou assassinar Alcyr, disparando uma arma contra ele. Tudo o que ela conseguiu foi acertá-lo na perna, mas acabou atingindo fatalmente o pai e o cunhado de seu ex-noivo.

Olga foi julgada e condenada em primeira instância, permanecendo presa por oito meses. Mas, mesmo antes deste desfecho fatal, ela já estava marcada: torturada pela culpa revelou tudo à família e sua tragédia veio a público. A consequência, segunda as matérias, é que ela perdeu as amizades, o emprego e, principalmente, a reputação, tornando-se alvo de mexericos e intrigas -- sua conduta moral passou a ser questionada, surgiram boatos de que ela teria sido vista saindo de casas suspeitas em Niterói<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> "Certas Liberdades", Seção: "Da Mulher...", O Cruzeiro, 16/04/1955.

<sup>61</sup> "Suely Volta ao Cárcere", O Cruzeiro, 26/07/1952.

Para além do sensacionalismo, o tratamento dado ao caso de Olga Suely nas matérias publicadas em O Cruzeiro a transforma em um exemplo a não ser seguido, quase que em uma advertência dos perigos que as jovens estão correndo: a marca é indelével por isso é preciso evitá-la a todo custo. Ingênuas, sonhadoras, românticas, as mocinhas são as vítimas privilegiadas das armadilhas dos novos tempos. Tempos em que, acreditava-se, as mudanças estavam sendo rápidas demais, a ponto de a sociedade estar se desestruturando.

Por isso, é fundamental ter claros os limites do certo e do errado, pois é somente dentro dos padrões e valores verdadeiros, que uma existência feliz estaria assegurada, ou em outras palavras, seria garantida uma felicidade durável e sólida. Em síntese, a mensagem que se quer transmitir é: sexo não é sinônimo de amor. Diz Maria Teresa a suas leitoras:

*Naturalmente é pelo amor que se chega ao sexo, mas limitar o amor ao sexo é arrasá-lo diminuí-lo de suas emoções mais puras, (...) é rebaixá-lo ao nível irracional<sup>62</sup>.*

As mocinhas precisam, então, estar conscientes desses perigos, a fim de não se iludirem com falsas promessas de felicidade. Como atesta a história de Olga Suely -- e de muitas outras mulheres casadas ou solteiras que se deixaram levar pela paixão --, ultrapassado o limite da honra e da virtude, só resta a vergonha e a culpa; ou a morte.

*O homem é racional, sabe que ao se entregar demasiadamente ao amor material, este invadiria o terreno do amor espiritual e não sobraria mais espaço para este. Embora, para os materialistas estas sejam palavras excessivamente românticas, a realidade é que o caminho da felicidade exige sacrifícios<sup>63</sup>. Define-se, assim, dentro de um quadro com demarcações tão rígidas do que é certo e errado, verdadeiro e falso, o papel da mulher nesse período de transformação:*

---

<sup>62</sup> "Amor e Sexo", Seção: Da Mulher ..., O Cruzeiro, 05/06/1954.

<sup>63</sup> Idem.

*senhora de prerrogativas com as quais nossas avós jamais sonharam, tem a mulher hoje a obrigação moral de distinguir aquilo que lhe é conveniente e o que deverá repelir em benefício da sociedade para que esta não se deturpe sob o rótulo de modernista*<sup>64</sup>.

Saber reconhecer os verdadeiros valores é a única arma diante do movimento, quase inexorável, da sociedade em direção à desestruturação. Desestruturação esta apressada pela difusão das chamadas filosofias materialistas (o existencialismo) e pela crise do pós-guerra, que estariam criando um clima de falta de esperança dentre os jovens e imbutindo neles falsos valores.

*O caos nos ameaça, como ameaça o mundo, e tudo nos diz que uma nova Idade Média se aproxima. Todavia, iremos ser conformistas? Onde iremos chegar?*<sup>65</sup>.

O caos e as mudanças tornam-se visíveis, sobretudo no comportamento dos jovens e têm um marco histórico definido.

*Com a explosão da [Segunda] Guerra, com a ameaça das bombas atômicas, a fisionomia moral [do Rio de Janeiro] começou a transfigurar-se. (...) Ao pudor e ao segredo que são os requisitos essenciais e saborosos dos casos sentimentais, seguiu-se o despudor e a afronta do erotismo exibicionista e vulgar. O halo romântico que cercava e protegia os casais que permaneciam ao relento até o fim da noite, inspirando simpatia e respeito honachão de quantos os viam, cedeu lugar a uma atmosfera de notívagos marginais impulsos agressivos e grosseiros. E a noite encheu-se, repentinamente, de perigos porque homens e mulheres foram perdendo, quase sem sentir, o respeito por si mesmos*<sup>66</sup>.

O Rio de Janeiro, capital federal, centro irradiador de modas e estilos de vida no Brasil, aparece, justamente por sua sintonia com o exterior, como o local onde a crise se faz mais visível. Apesar disso, o Rio ainda era a Cidade Maravilhosa, foco de atração não só pelo *glamour* que envolve a cidade, mas também pelas oportunidades que supostamente oferecia. Em decorrência disso, desenha-se um quadro de falência da

---

<sup>64</sup> "Moral Masculina e Moral Feminina", Seção: Da Mulher..., O Cruzeiro, 01/07/1950.

<sup>65</sup> "Refiro-me à Moral", Seção: "Tribuna do Leitor", A Cigarra, junho 1955.

<sup>66</sup> "Isto É Demais", A Cigarra, outubro de 1955.

infra-estrutura urbana, decorrente do inchaço urbano, que potencializa a crise moral e existencial.

O crescimento excessivo fazia o Rio de Janeiro sofrer *com virulência problemas já resolvidos em outras cidades*<sup>67</sup>. O aumento da população -- que entre 1945 e 1954, passa de cerca de 2 milhões para 2,6 milhões<sup>68</sup> --, o surto imobiliário na zona sul, o trânsito caótico, a falta d'água, o crescimento das favelas e da taxa de criminalidade transformam o Rio em uma *página ausente do Apocalipse*<sup>69</sup>.

Cria-se, desse modo, uma percepção ambivalente da cidade, condensada em Copacabana, simultaneamente, o lugar do *glamour* e da devassidão. Se em 1948, Dick Farney cantara a beleza e o charme inigualáveis da Princesinha do Mar<sup>70</sup>, em meados da década de 50 o quadro é bem mais matizado: justamente seu cosmopolitismo e *glamour* a haviam transformado em palco privilegiado da devassidão moral.

*Copacabana tem de tudo: luxo e miséria, vícios e virtudes, tem boates, teatrinhos de bolso, tem garotas espetaculares, mas, senhores, acima de tudo tem a praia. É que praia!*<sup>71</sup>.

*Lá o amor é mais livre, as garotas mais bronzeadas e os automóveis mais luxuosos. As mulheres podem andar de "slack" e fumar na rua sem que ninguém se volte para olhar. Os homens empurram carrinhos de criança com britânica naturalidade. (...) Jovens casais têm o direito de passear agarradinhos sem serem incomodados*<sup>72</sup>. A atmosfera de liberdade, a modernidade e o cosmopolitismo, aliados à intensa vida noturna, transformavam o bairro no lugar privilegiado do bem viver. Assim o conta "Sábado em Copacabana" (1951), de Carlos Guinle e Dorival Caymmi, interpretada por Lúcio Alves:

<sup>67</sup> "Cidade-Garagem", O Cruzeiro, 22/09/1956.

<sup>68</sup> "Os Zebus de Pedra -- O Dramático Presente do País do Futuro", O Cruzeiro, 14/05/1955.

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> "Copacabana", de João de Barro e Alberto Ribeiro.

<sup>71</sup> "Copacabana na Berlinda", O Cruzeiro, 18/04/1953.

<sup>72</sup> "Copacabana", O Cruzeiro, 31/01/1953.

*(...) Um bom lugar para encontrar, Copacabana/ Pra passear a beira-mar, Copacabana/ Depois em um bar à meia-luz, Copacabana/ (...)/ Um bom jantar, depois dançar, Copacabana/ Um só lugar pra se amar, Copacabana/ A noite passa tão depressa/ Mas vou voltar lá prá semana/ Se encontrar um novo amor, Copacabana*<sup>73</sup>.

Copacabana condensa em si todo *glamour* que envolve a década de 50, a qual ficou conhecida como “Anos Dourados”. Dourados porque teriam sido um tempo pleno de felicidade, otimismo, romantismo e inocência; a época dos concursos de miss e rainhas, dos carrões importados, dos grandes bailes, das orquestras, das *stars* de Hollywood, das “Dez Mais da Sociedade” e, principalmente, um tempo em que a pureza ( e conseqüentemente o verdadeiro romantismo) ainda eram viáveis<sup>74</sup>.

Na verdade, embora degradado em termos de infra-estrutura urbana e de costumes, o Rio de Janeiro ainda se configura como cenário privilegiado desses “Anos Dourados”: a praia, a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar, a beleza da paisagem carioca, enfim, fundem-se à sofisticação de Copacabana -- com suas boates, *savoir-vivre* e cosmopolitismo, criando uma atmosfera que propicia a vivência plena da época.

No entanto, se Copacabana podia ser espaço de diversão sofisticada, palco da sofisticação e do bem viver, justamente pelas opções que oferecia, ela teria se tornando o lugar preferido para *onde marginais e desgarrados acorrem a fim de realizar seus desregramentos*<sup>75</sup>. Desregramentos estes, segundo a avaliação dos analistas, decorrentes das transformações dos costumes e do próprio estilo de vida urbano, que

---

<sup>73</sup> Impossível não associar a interpretação de Lúcio Alves (assim como a de Dick Farney), calcada nos (melosos) cantores românticos americanos, com a sofisticação própria a Copacabana. O arranjo também não pode ser desprezado: o piano na introdução lembra o clima das boites e traz à mente uma das séries de imagens que ficaram para nós como a quitessência do *glamour* dos anos 50 -- homens e mulheres bem vestidos, bebendo uísque, ou dançando ao som de sambas-canções ou dos últimos sucessos de Frank Sinatra.

<sup>74</sup> Para uma análise sobre a constituição de um clichê da década de 50, ver a dissertação de mestrado de Cristina Meneguello *Hollywood em São Paulo – Os Signos do Cinema Americano Clássico e sua Inserção no Cenário Paulistano*, Campinas, Unicamp, 1992. Também é importante chamar a atenção para o fato de que o cenário do bem viver vai se deslocando de Copacabana para Ipanema, no decorrer da década de 50, paralelamente às modificações de valores e costumes que se operam naqueles anos. Os compositores da bossa nova, por exemplo, cantarão, em fins dos anos 50, as belezas de Ipanema e não de Copacabana.

<sup>75</sup> “Copacabana”, *Revista da Semana*, 27/04/1957.

já predominava, e que encontravam em Copacabana um terreno fértil para proliferar. Trata-se, então, de problemas gerais que lá se tornavam mais visíveis em virtude das características do bairro.

Podemos dizer ainda que os jovens são tomados como as maiores vítimas dessas transformações. A *diluição da família*, decorrente de dificuldades econômicas (que obrigam a mãe a trabalhar fora para contribuir com o orçamento familiar) e o predomínio do egoísmo -- os pais somente se preocupam seus próprios interesses --, prejudica a educação dos jovens que chegam *à vida prática mal armados de cultura geral e nenhuma base moral*. Paralelamente, *o cinema, o rádio, o teatro, a televisão, as revistas imorais*, ao difundirem hábitos e costumes estrangeiros, criam *um caldo de cultura* que deu origem, no decorrer da década de 50, a uma geração que imita o que acontece lá fora: *dança rock'n roll, veste camisa vermelha, masca chiclete, usa "blue jeans" e gosta de viver perigosamente*. Seu sonho, segundo O Cruzeiro, é reproduzir as aventuras dos garotões que vivem na Costa do Pacífico americana, que se divertem acelerando os carros na direção do abismo, saltando minutos antes da máquina despejar-se pela ribanceira até o mar. Contudo, no Rio, *o máximo que se pode fazer é atravessar "no peito" os cruzamento mais perigosos de Copacabana com os olhos fechados*<sup>76</sup>.

Impossível não se lembrar do filme "Juventude Transviada", de Nicholas Ray, diante da descrição das "diversões" dos garotos americanos. Também é difícil não relacionar o comportamento dos jovens cariocas, conforme descrito em O Cruzeiro, com o estereótipo do rebelde sem causa, difundido, dentre outros canais, por aquele filme e que, para nós, ficou como uma das marcas dos anos 50. Esses jovens, adeptos das novas (e falsas) filosofias de vida, passaram a condensar, a partir de meados da década de 50, todo o sentido da desagregação social. Se, como apontou-se acima, alguns os encaravam como vítimas de uma processo de desagregação social mais profundo, não faltavam aqueles que os viam como um bando de *garotões parrudos*,

---

<sup>76</sup> "Filhinhos de Papai", O Cruzeiro, 09/08/1958.

*engordados a leite dinamarquês, gazeteiros, irresponsáveis, filhinhos queridinhos de mamãe que vivem na na tênue linha que separa a inconsequência e a rebeldia da criminalidade*<sup>77</sup>.

Este movimento pode ser entendido mais claramente com um caso que abalou a opinião pública entre 1958 e 1959: a morte de Aída Cury, uma jovem de 18 anos, aluna da Cultura Inglesa, que morreu ao tentar "salvar sua honra", como se dizia na época. Aída teria sido atraída por dois rapazes a um apartamento do edifício Rio Negro na Avenida Atlântica, e se recusado a se submeter à curra: *um rapaz atrai a namorada a um local ermo ou um apartamento e lá estão vários outros rapazes amigos do primeiro. É, então, subjugada à força a vítima*<sup>78</sup>.

As consequências de sua resistência não poderiam ter sido mais trágicas: ao tentar se defender, descreve a reportagem de O Cruzeiro, ela *atirou-se do décimo segundo andar, estatelando-se na calçada*<sup>79</sup>. Na verdade, nunca ficou esclarecido se a moça se suicidou, se ela caiu acidentalmente ou se os rapazes a atiraram pela janela. Contudo, tinha-se certeza de uma coisa: a jovem morrera na tentativa da defesa da "honra" e nisso foi vitoriosa pois, como atestou a autópsia, ela ainda era "pura".

O Caso Aída Cury mobilizou o país durante dois anos e acabou se transformando em uma espécie de símbolo dos níveis de desagregação moral a que se estava chegando. Ao mesmo tempo, Aída tornou-se um exemplo a ser seguido tanto pela força moral que demonstrara (e que acabou provocando a sua morte) quanto por ter sido vítima da barbárie que assolava o Rio (e o país). Sua história representava os perigos que as mocinhas estavam correndo; o que aconteceu com ela poderia ter acontecido com qualquer uma.

Assim, *a cruzada contra a impunidade*<sup>80</sup>, liderada por David Nasser, que além de repórter de O Cruzeiro também era compositor de sambas-canções, em favor da

---

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> "Juventude Transviada Ataca de Noite", O Cruzeiro, 20/09/1958.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Título de matéria publicada em O Cruzeiro, 30/09/1959.

condenação de Ronaldo e Cássio (os acusados pela morte de Aída) ultrapassava a dimensão da luta pela punição dos culpados. A visão era endossada pela mãe de Aída, que declarou à revista O Cruzeiro:

*(...) menos importante que a condenação dos assassinos de Aída Cury é a necessidade de proteger a família contra esses perigos. [O fundamental é que ela não tenha] morrido em vão, [que ela não tenha] defendido inutilmente sua pureza, [que] o sacrifício de sua vida valha alguma coisa para as moças que não preferem o silêncio à desonra, declara a mãe de Aída<sup>81</sup>.*

\* \* \* \* \*

Ao se pensar como um tempo de transformações radicais e, por isso, de crise, a década de 50 constitui uma percepção ambivalente de si mesma -- *glamour* e decadência --, em que novas e velhas condutas, costumes e filosofias de vida são excludentes. Por isso, tudo parece absoluto e fatal; por isso, demarca-se tão clara e rigidamente um campo onde a (verdadeira) felicidade, baseada nos verdadeiros valores, é possível.

Trata-se, indubitavelmente, de uma visão moral do mundo através da qual a época se compreende. Visão que se constitui em uma teia discursiva que configura limites, estabelece referenciais de condutas e atitudes, distribui papéis a serem desempenhados pelo homem e pela mulher. O objetivo é demarcar o terreno, esclarecer, distinguir o verdadeiro do falso, o duradouro do efêmero a fim de se estabelecer referenciais sólidos para a existência.

A moral estabelece estratificações endurecidas de corpos, definindo linhas demarcatórias entre bem e mal, certo e errado. Ela constitui um campo de redundância em que tudo é pensado a partir de um referencial único, original para o qual tudo converge e de onde tudo diverge, e que funciona como parâmetro para a fixação de atitudes e comportamentos, bem como para a prescrição de normas e produção de

---

<sup>81</sup> "O Juiz Foi o Melhor Advogado de Defesa", O Cruzeiro, 07/03/1959.

códigos. Desenham-se, assim, territórios existenciais que se tecem nos movimentos de circulação de falas que atravessam -- ao mesmo tempo em que constituem -- o real. Territórios que fixam lugares e modos moralmente adequados da existência. Eis, então, o sentido da fixação de um papel social à mulher, a condenação dos novos costumes, a orientação das jovens, o elogio dos verdadeiros valores como integridade, família, virgindade e casamento.

Tudo o que dissemos e as descrições que fizemos ao longo deste capítulo sobre as visões de mundo e da existência vigentes na década de 50, assim como a percepção que a época tem dela própria, pode parecer desnecessário dentro do conjunto desta dissertação e, de certa forma repetitivo, já que são informações de domínio do senso comum. Algumas das citações que usamos poderiam, inclusive, ser usadas como base de uma argumentação que defenda a idéia que as classes dominantes usavam os meios de comunicação -- as revistas, no caso -- para propagar seus valores moralistas e conservadores. Isso reforçaria a caracterização, já comum, da década de 50 como uma época moralista.

No entanto, aceitar esta caracterização seria entender a época a partir de uma visão geral, que determina e define o que ela foi a partir de uma categoria de análise que a apreende de forma unívoca e em sua totalidade. década de 50 como inserida em um movimento mais amplo no qual ela se fundaria. Ou seja, seria tachar a época de moralista, sem perceber como o moralismo se tece a partir de discursos e signos em circulação naquela conjugação de tempo e espaço.

É o que ocorre com afirmações sobre os anos 50 que se tornaram comuns, baseadas em um tratamento dos processos históricos a partir de abordagens que pretendem captar a “essência” do objeto estudado. São afirmações que povoam tanto os estudos acadêmicos quanto as conversas de bar e são do tipo: “os esforços no sentido de se reiterar a importância de valores como o casamento e a família se deve ao fato de que, na verdade, eles estavam falidos”; ou mesmo, “embora houvesse um investimento maciço nesses valores, na realidade as pessoas não se orientavam mais por eles”.

Pouco importa a verdade ou sentido maiores ocultos por trás dos discursos, o que nos interessa, são as verdades que se formulam nos movimentos de circulação dos discursos e signos. É assim que se formulam as visões e as versões da história, e à medida que acompanhamos os movimentos, ficam explícitos os modos como essas visões e versões são construídas, ou ainda, as problemáticas e problematizações próprias ao nosso objeto de estudo.

É provável que já esteja claro ao leitor que o objetivo desta dissertação é reiterar a singularidade inerente a essas problematizações. Não no sentido da originalidade inerente a ela, mas, para lembrarmos uma discussão que fizemos introdução, enquanto uma maneira própria de tratar as questões que, também já o vimos, percorrem o universo das estrelas do rádio.

Nessa medida, é importante prestar atenção não apenas nos temas propriamente ditos -- muitos são semelhantes --, mas principalmente às maneiras como os discursos e as maneiras de perceber e tratar a mulher e os temas a ela relacionados aparecem. Nossa intenção é “passar” por esses signos e discursos tal como eles circularam e existiram em sua dimensão mais aparente, visível.

Dentro dessa abordagem, chama a atenção o caráter novelesco presente nas histórias narradas pelas reportagens, ou mesmo quando as revistas especializadas contam como são e vivem as estrelas do rádio. Ainda dentro desta linha de raciocínio, figuras como Olga Suely ou Aída Cury se encaixam perfeitamente nos perfis das personagens dos sambas-canções, conforme veremos no capítulo três. Além disso, vale chamar a atenção para o investimento no casamento enquanto lugar privilegiado presente tanto nas figuras das estrelas como nas seções de conselhos às mulheres. Ao se tomar contato com um desses universos discursivos e signícos, é difícil não relacioná-lo a outro.

As estrelas do rádio são feitas a partir dessas matérias ao mesmo tempo em que, ao entrarem nas redes de circulação discursiva, propagam essas falas e signos. É a partir deste material -- signos e discursos presentes em revistas, fotografias, letras de música, ritmos -- que se teceram tipos que povoaram e deram vida àquele universo.

## CAPÍTULO DOIS: AUDITÓRIOS E FÃS-CLUBES

### 1. Os Auditórios e o Rádio nos Anos 40 e 50

Em seu número de fevereiro de 1951, a revista A Cena Muda, especializada em cinema, dedica uma reportagem aos programas de auditório radiofônicos:

*Apesar de que muita gente não acredite, os programas de auditório, ainda e cada vez mais, são a loucura dos habitantes desta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Naturalmente os leitores compreendem que nos referimos aos cariocas de nível modesto que são os frequentadores dos programas de auditório.*

Além de constatar algo que já era senso comum, a matéria busca uma explicação para o sucesso deste gênero de programa radiofônico:

*(...) E a razão é muito simples, pois os programas de auditório, sob o preço de entrada acessível, oferece bom divertimento e ainda dão inúmeros prêmios bem valiosos. Bicicletas, rádios, refrigeradores, máquinas de costura são prêmios comuns em qualquer programa de auditório<sup>1</sup>.*

Embora pareça plausível -- se público é de baixa renda, nada mais lógico do que frequentar os programas de auditório para tentar ganhar eletrodomésticos e outros "bens de consumo" -- esta explicação simplifica excessivamente o entendimento da dinâmica dos programas de auditório. Entretanto, esta tentativa de explicação evidencia o esforço de compreensão de algo que, aos olhos dos contemporâneos, parecia destituído de sentido e, por isso, tornava-se polêmico. Afinal, o que levava centenas de moças e senhoras (e alguns rapazes também) a disputarem semanalmente os ingressos das audições de um César de Alencar ou um Manuel Barcelos, dois dos mais importantes apresentadores da Nacional? Como entender o comportamento

---

<sup>1</sup> "A Loucura dos Programas de Auditório", A Cena Muda, 08/02/1951. Vale a pena chamar a atenção para o fato de uma revista especializada em cinema abrir espaço para uma matéria sobre temas próprios ao universo do rádio. Isso pode ser entendido como evidência da penetração do rádio e, principalmente, da abrangência da problemática dos auditórios na época.

aparentemente descontrolado das platéias, que frequentemente chegava às raias da "histeria", conforme descrições encontradas nas reportagens? Neste sentido, vale a pena recorrer a outra análise da mesma problemática, desta vez feita pela Revista do Rádio:

*A maioria do público ouvinte prefere os programas de auditório. Por inúmeras razões. Porque, talvez, os programas dessa natureza transmitem alegria, contagiando ouvintes e espectadores, dando-lhes prêmios e mensagens de otimismo<sup>2</sup>.*

Apesar de ser aparentemente superficial este breve trecho da Revista do Rádio aponta para algumas questões que nos parecem cruciais para compreender o sucesso dos programas de auditório entre meados das décadas de 40 e 50. É verdade que a análise da Revista do Rádio não desconsidera os prêmios, mas ela também fala em *mensagens de otimismo* e, salientamos, *alegria*. Ou seja, a publicação aponta o clima reinante no auditório como um de seus atrativos, abrindo a possibilidade de pensar a distribuição de prêmios como um meio -- e não o único -- através do qual se cria o clima de alegria.

Os auditórios, segundo a imagem que ficou da radiofonia daquela época, eram verdadeiras festas graças à dinâmica imprimida a esses programas e, principalmente, à intensa participação do público, cujo comportamento por vezes ultrapassava os limites do que se entendia por bom senso e bom gosto. Ficaram famosas as histórias de que a estrutura do assoalho do auditório da Rádio Nacional teria ficado abalada porque os frequentadores dos auditórios batiam com os pés no chão, bem como as de lutas corporais entre fãs de cantoras rivais. Para algumas pessoas que viveram aquela época, esses fatos eram encarados como comprovação da decadência e do desvirtuamento

---

<sup>2</sup> "Milionário, o Programa Manuel Barcelos", Seção: Programas em Desfile, Revista do Rádio, 23/10/1951. É importante esclarecer que esta opinião, bem menos determinista, não consiste em uma posição coerente da publicação, pois na mesma Revista do Rádio identificamos análises que apontam os prêmios como o maior atrativo deste gênero de programa (Ver "O Problema dos Auditórios" no número de janeiro de 1950 e a análise de Mario Júlio na seção Rádio de São Paulo, na edição de junho de 1949). Na verdade, é importante perceber, que a ênfase no desejo ganhar prêmios como fator de atração do público acaba por se configurar com uma explicação razoável para algo que parecia profundamente irracional.

sofridos pela radiofonia brasileira, conforme denuncia um articulista da Revista do Rádio:

*Numa época em que se luta com vontade para elevar o padrão artístico do nosso broadcasting é profundamente lamentável o que está acontecendo em determinados programas deste estilo que são transformados em verdadeiras pantomimas, onde se executam as coisas mais tolas e ridículas deste mundo. (...) Tenham paciência, mas auditório de rádio não foi feito para nele se assistir o torneio de galinhas poedeiras, de papagaios falando nomes de sabonete e outras quejandas bobearas que por aí andam.*

Irado, o articulista Mário Júlio propõe:

*Há tanta coisa útil, interessante, instrutiva e recreativa para se fazer nesse setor sem descer ao nível baixo das chanchadas. (...) Façamos programas de auditório, mas façamos de modo elevado, equilibrado, afastando para bem longe as idéias malucas que o rádio não pode e nem deve comportar.*

E conclui, peremptoriamente:

*É tão grande o absurdo disso tudo que nós temos certeza de que, se algum dia viesse a ressucitar o inventor do rádio, ele espumaria de raiva diante do espetáculo deprimente de certos programas de auditório que têm contribuído para desmoralizar a tão sublime criação do engenho humano<sup>3</sup>.*

Afinal, um invento que quando do seu surgimento foi saudado por seu potencial de difusor de educação e cultura não poderia desviar-se tanto de seu propósito original e descer ao nível da chanchada, para utilizarmos a terminologia do autor.

Se a comparação com a chanchada tem, nesta análise, o objetivo de reiterar o baixo nível dos programas de auditório, ela diz, ao mesmo tempo, da dinâmica própria ao gênero. A chanchada, gênero de filme musical nacional bastante popular entre os anos 40 e 50, caracterizava-se por tipo de humor ingênuo e *nonsense*. Os auditórios, tal como se configuraram naquela mesma época, também tinham este componente de ingenuidade e falta de sentido (ou absurdo, novamente nos termos de Mário Júlio), seja

---

<sup>3</sup> "O Problema dos Auditórios", op. cit.

no que diz respeito às atrações seja aos modos de participação do público, invariavelmente caracterizados como loucura ou histeria, enfim, como formas de irracionalidade.

Em outras palavras, se para os críticos da época os programas de auditório deveriam perder o caráter de absurdo a fim de que o "bom senso" (a razão) pudesse ser resgatado, acreditamos, por nossa vez, que é justamente este caráter que singulariza os programas de auditório histórica e esteticamente. Torna-se necessário, então, acompanhar as dinâmicas de formulação e funcionamento dos programas de auditório para que possamos perceber os modos de constituição do clima que descrevemos anteriormente como alegria, festa e *nonsense*. Assim, o que olhando de fora parece sem sentido, absurdo e irracional ganhará inteligibilidade e materialidade em práticas, modos de sociabilidade, em uma estética e até em uma linguagem radiofônica cultural e temporalmente demarcada. Antes, porém, vale a pena acompanharmos algumas análises sobre os programas de auditório nos anos 40 e 50, para que possamos recolocar uma problemática que é dada por resolvida.

## **2. Os Programas de Auditório e a Idéia de uma Radiofonia Popular**

Os programas de auditório foram incorporados às transmissões radiofônicas entre fins dos anos 30 e início dos 40, momento em que, vimos na introdução, a diversão e o lazer passaram a dar o tom da programação. Naquela época surgiram, além dos programas de auditório, outros gêneros como os programas de calouros, os humorísticos, as radionovelas, que garantiam uma dinâmica inédita à radiodifusão brasileira, ao mesmo tempo em que facilitaram a expansão do veículo, a qual geralmente é entendida como aproximação com o universo cultural e estético do público.

Observamos, também na introdução, a existência de um consenso entre os estudiosos do rádio brasileiro no sentido de caracterizar este processo como "popularização", embora haja divergências no que diz respeito aos motivos levaram a

ela, dependendo da concepção de cultura de massa em questão: Maria Elvira Federico entende a popularização como parte da estratégia de cooptação das camadas populares, já José Ramos Tinhorão percebe nela um movimento de verdadeira democratização, ainda que por um breve período, e chega ao ponto de caracterizar o rádio dos anos 40 como uma verdadeira feira popular<sup>4</sup>.

Se na introdução apontamos a lógica que sustenta cada uma dessas abordagens, relacionando-as, respectivamente, com as leituras que entendem a cultura de massa pela via da produção ou do consumo, é preciso ainda determo-nos mais cuidadosamente sobre a idéia de popular que, mais do que uma característica da radiodifusão do período, é tomada como uma categoria explicadora de seu funcionamento. Vamos, a seguir, analisar como isso acontece nos estudos sobre os programas de auditório, tema deste capítulo.

Uma das consequências da caracterização dos programas de auditórios como populares é a compreensão deste gênero de programa radiofônico como uma espécie de canalizador das ansiedades psicossociais de um público que encontraria nele um canal de expressão. Esta leitura independe do fato de a popularização ser entendida como facilitadora da manipulação ou como resultado de democratização efetiva do veículo. Há, inclusive, autores que combinam as duas hipóteses, como Miriam Goldfeder, que resolve o problema com sua tese do movimento pendular entre a manipulação e a espontaneidade:

*(...) o programa de auditório é o espaço onde este processo [de condução da opinião e da forma de participação pública] encontrava possibilidades de se desenvolver, sendo contraditória e concomitantemente o lugar de manifestação espontânea deste mesmo receptor entregue à manipulação. [Ou seja, é precisamente a permeabilidade à participação popular e às suas formas de expressão que garante] a eficácia e a permanência deste gênero de produção cultural<sup>5</sup>.*

---

<sup>4</sup> José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 82.

<sup>5</sup> Miriam Goldfeder, op. cit., p. 173.

Em última instância, o argumento da autora é o de que a penetração do rádio assentava-se sobre a adequação dos conteúdos veiculados ao universo cultural e estético dos consumidores. Desta forma, ela consegue agrupar em suas análises dois movimentos aparentemente contraditórios -- a manipulação, meio pelo qual a dominação se processa, e a resistência, que permitiria a difusão de mensagens e conteúdos desviantes em relação ao ao projeto de dominação original. Isso seria possível por meio da incorporação de conteúdos que pertencem ao universo da cultura popular -- a cultura dos dominados--, o que possibilita a atribuição de um sentido subversivo e, até, de resistência à cultura de massa.

Este sentido de resistência fica claro, por exemplo, em José Ramos Tinhorão, que caracteriza os programas de auditório radiofônicos como uma força de reação a uma determinada concepção de bom gosto que teria sido imposta com o predomínio dos interesses econômicos norte-americanos, em consequência da abertura do Brasil durante o pós-guerra<sup>6</sup>. Uma versão mais atual desta abordagem dentro do quadro da produção brasileira sobre cultura de massa pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Maria Celeste Mira sobre as relações entre modernização e gosto popular. Embora a autora verse sobre televisão, mais especificamente sobre a programação do S.B.T. (Sistema Brasileiro de Televisão), ela constrói explicação geral sobre o funcionamento da cultura de massa no país, além de estabelecer uma linha de continuidade entre a linguagem desta rede de televisão e o rádio brasileiro dos anos 40 e 50. Em sua maneira de entender, ambos bebem na mesma matriz cultural: a cultura popular.

Acompanhando a trajetória de aproximação e distanciamento da televisão brasileira em relação à cultura popular, Maria Celeste defende a tese de que não só a sociedade se transforma com a entrada dos meios de comunicação, mas que a cultura popular também os influencia decisivamente:

---

<sup>6</sup> José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, cap. 8.

*Certamente entre a cultura de massa e a cultura popular não há uma via de mão única. Se é possível perceber que a cultura de massa não destrói as manifestações tradicionais da cultura popular, mas pode ser incorporada por elas, valeria também destacar o quanto as formas da cultura popular informaram (...) a constituição da cultura de massa*<sup>7</sup>.

A autora refuta, assim, a tese frankfurtiana da destruição da cultura popular genuína a partir do surgimento da cultura de massa. Refuta, igualmente, a idéia da manipulação da cultura popular pelos meios de comunicação para fins de dominação política. Seu objetivo é demonstrar o prevalecimento de formas culturais populares ancestrais na cultura de massa, que pertenceriam *ao domínio do divertimento, do prazer, da paixão*, quais sejam, jogos brincadeiras e competições<sup>8</sup>.

Baseando-se no sociólogo francês Edgar Morin, a autora argumenta que essas formas são reprocessadas de acordo com uma ética contemporânea do lazer, que rege a cultura de massa:

*Jogo e espetáculo mobilizam uma parte do lazer moderno. Nada disso é absolutamente novo, pois os espetáculos, assim como os jogos (de azar e de competição) sempre estiveram presentes nas festas e nos lazers antigos. O que constitui novidade é a extensão televisonária ou teleauditiva do espetáculo, abrindo-se até os horizontes cósmicos. São os progressos de uma concepção lúdica da vida*<sup>9</sup>.

Concepção esta que se reformulou e adaptou à lógica da cultura de massa e que por isso teria ganhado um caráter industrial e padronizado, próprio à estrutura contemporânea de produção do lazer. Em outras palavras, a autora defende a tese de que a cultura de massa tem por fonte um complexo cultural e estético que vem sendo transmitido entre as chamadas classes dominadas ao longo dos séculos, qual seja, a

---

<sup>7</sup> Maria Celeste Mira, **Modernização e Gosto Popular – Uma História do Sistema Brasileiro de Televisão**, Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, São Paulo, PUC, 1990, p. 169.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, p. 66.

<sup>9</sup> Edgar Morin, **Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo**, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1967, pp. 58-59. Citado por Maria Celeste Mira, *op. cit.*, pp.71-72.

seja, a cultura popular tradicional e a visão de mundo que a formula, cuja versão contemporânea consiste no chamado popularesco<sup>10</sup>:

*Grande parte do repertório que informa a produção cultural de massas provém (...) da cultura popular tradicional. Um universo que se processa fora dos esquemas que garantem a transmissão da cultura erudita, notadamente, o sistema de ensino. Mesmo sem o saberem os produtores de programas populares se inscrevem nesta tradição, em sua própria prática: os produtos que geram, segundo seu próprio gosto, são manifestações desse fundo cultural. Portanto, é nas formas de representação da cultura popular que se deve buscar a compreensão de suas posições estéticas<sup>11</sup>.*

A dissertação de Maria Celeste Mira combina duas tradições de análise que resultam na construção de uma concepção de cultura de massa como sinônima de cultura popular. Ou seja, a se guiar pela abordagem da autora, a cultura de massa não passa de uma modalidade contemporânea de cultura popular, na medida em que aquela consiste em uma atualização de um complexo de valores, formas de percepção e uma estética que atravessa a história. Mais do que isso, este complexo constituiu a identidade de uma parcela da sociedade -- os dominados -- no decorrer do tempo.

O estabelecimento de uma equivalência entre a cultura e a identidade populares realizada por Maria Celeste Mira (e José Ramos Tinhorão) é essencial em uma análise que entende a cultura de massa pela esfera do consumo. Esta equivalência sustenta o pressuposto de que o consumo da cultura de massa e a introjeção dos conteúdos veiculados por ela somente se efetivam quando os consumidores se identificam com os conteúdos veiculados.

---

<sup>10</sup> O que hoje chamamos de "popularesco" parece ter pertencido exatamente a esse domínio do popular que não encontrou lugar nem no registro romântico-folclórico do "povo", nem no seu registro político-revolucionário. Várias de suas características podem ser remetidas à matriz cultural do "realismo grotesco", que tendo desaparecido da tradição culta e eliminado do conceito de "popular", não pode ser identificado como cultura. Para as elites significa "falta de cultura", mas para a "esquerda" é a expressão da "miséria social". Mas embora se tenha perdido, por um bom tempo, a possibilidade de compreendê-las, as formas da cultura popular não desapareceram por completo. A idéia que as formas culturais populares medievais sobrevivem na sociedade contemporânea está baseada nas análises de Mikhail Bakhtin e Peter Burke. Cf. idem, ibidem, pp. 180-181.

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 270.

A identificação explicaria o sucesso dos chamados programas populares, como os de auditório, os quais funcionariam como canalizadores das manifestações mais autênticas e espontâneas do público ou, por outro lado, a eficácia dos processos de dominação empreendidos através deles. No caso de Maria Celeste e Tinhorão, a ênfase recai sobre a primeira alternativa, o que permite a determinação de um sentido desviante à cultura de massa (isto é, de contraposição à dominação ou de subversão dela), seja por seu caráter lúdico seja por permitir que os dominados se expressem.

Paralelamente, esta linha de abordagem recupera o valor da produção cultural de massa enquanto potencializador de um universo de valores, percepção e estético exterior ao dominante, dotado de *uma enorme capacidade de sobrevivência e renovação*, nos termos de Mira. A consequência óbvia desta abordagem é a recuperação das massas urbanas como uma força social ativa capaz de se impôr, mesmo que dentro dos limites ditados pela sua exclusão dos poderes econômico e político. Trata-se, portanto, de um pensamento que busca, em última instância, resgatar o potencial das chamadas classes dominadas atuarem como sujeito histórico.

Embora autores como Maria Celeste Mira e Tinhorão relativizem uma leitura estritamente econômica da cultura de massa que, no limite, a transforma em uma superestrutura de um sistema econômico e político, a compreensão da cultura de massa pela esfera do consumo mantém o entendimento do processo de comunicação como uma relação entre (ou interação de) duas instâncias distintas, cujos referenciais culturais -- no sentido mais amplo possível -- já estão cristalizados, isto é, definidos antes mesmo de o processo de comunicação se estabelecer. Daí, também, o caráter de segunda geração atribuído à cultura de massa, na medida em que ela funcionaria como uma instância de expressão de conteúdos que a antecedem e cujas formas são definidas segundo as intenções, interesses e/ou necessidades em jogo.

Assim, a cultura de massa é compreendida tão somente como um meio de expressão -- um veículo -- desses conteúdos, ou identidades, e não como um território onde efetivamente se produzem práticas, modos de sociabilidade e estéticas. Além disso, a análise pela perspectiva do consumo visa relativizar uma leitura unívoca da

cultura de massa, mas justamente como a visão que critica, postula a ela uma natureza e um sentido expressos nos conteúdos que veicula. Neste caso, em vez de dominação, a cultura de massa se reveste de um caráter subversivo e de resistência, ao ser identificada com a cultura popular, ao mesmo tempo em que é reduzida a um canal de expressão das classes dominadas que, assim, ganham um lugar e um sentido no processo de comunicação e na história.

### **3. Uma Nova Modalidade de Espetáculo: os Programas de Auditório**

Pensar os modos específicos de funcionamento da cultura de massa é essencial para evitar uma caracterização unívoca de tipos distintos de manifestação e, conseqüentemente, de práticas, linguagens e estéticas. Isto é crucial no que se refere à radiofonia brasileira dos anos 40 e 50 e, mais especificamente, aos programas de auditório, comumente entendidos, conforme vimos, como uma forma de espetáculo popular própria à época que servia ou para a expressão das ansiedades psicológicas de camadas sociais excluídas ou para a integração dessas mesmas ao modo de vida dominante, ou ambos. Cria-se, assim, uma visão uniforme e homogeneizante de fenômenos diversos, cujas diferenças são tratadas como mero efeito de superfície.

Se compreender formas e modos específicos de funcionamento da cultura de massas e, mais precisamente, do rádio no país entre os anos 40 e 50, é a principal questão que percorre não só este capítulo, mas a dissertação como um todo, é fundamental, no que se referir aos programas de auditório, evitar generalizações apriorísticas, bem como atentar para a emergência, formulação e existência de uma linguagem para o veículo e, conseqüentemente de um modelo de radiodifusão sustentados em dinâmicas, práticas e modos de sociabilidade.

\* \* \* \* \*

Quando se fala do rompimento com o modelo educativo de radiodifusão educativa existente no Brasil durante os anos 20, geralmente se aponta a introdução dos anúncios publicitários como o divisor de águas, pois estes teriam forçado a adaptação do veículo à lógica comercial. Mas como estabelecer se foi a publicidade que forçou a mudança do perfil da programação do rádio ou se foi graças a esta mudança que ele passou a atrair anunciantes e público? Na verdade, são processos paralelos, que se imbricam e potencializam mutuamente.

De qualquer maneira, e tentando escapar desta discussão que acreditamos ser infrutífera, é fundamental perceber que foi no processo de constituição da chamada radiofonia comercial o veículo conquistou sua independência não só no sentido financeiro, mas enquanto meio de comunicação, pois passou a ter dinâmica e características próprias. Ou seja, o rádio deixou de ser eminentemente um transmissor de informação cultural e educativa e passou a constituir gêneros de programas e modos de comunicação próprios.

Nos anos 30, surgiram os chamados programas montados, isto é, produzidos antes de irem ao ar. Os pioneiros "Curiosidades Musicais" e "Caixa de Perguntas", idealizados e apresentados por Almirante a partir de 1938 na Nacional, já continham alguns elementos essenciais para o delineamento do perfil e modo de funcionamento da radiodifusão brasileira até meados da década de 50: a presença de uma platéia que assiste ao programa e participa dele<sup>12</sup> e o caráter lúdico das atrações, evidenciado em gêneros de programas como os de auditório e caluros.

Nos programas de calouros o caráter lúdico se definia, por exemplo, na competição e na ridicularização dos candidatos a "novos talentos". Afinal, como qualquer principiante, o pretendente a estrela radiofônica deveria sofrer um "trote", seja através de um gongo que o interrompia quando ele desafinava, seja através da

---

<sup>12</sup> Citado por José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 65.

"coroação" dos que eram considerados melhores, como acontecia em "Aí Vem o Pato"<sup>13</sup>.

Talvez um dos mais famosos tenha sido "Calouros em Desfile", comandado por Ary Barroso na Tupi a partir de fins dos anos 30 e a que os candidatos deveriam comparecer fantasiados, na época do Carnaval. Segundo Tinhorão, o sucesso deste programa tornou *os concursos de candidatos ao ingresso no rádio obrigatórios em todas as emissoras*<sup>14</sup>. Assim, a Mayrink Veiga criou o "Pescando Estrelas" e a Nacional a "Hora do Pato". Havia também o "Papel Carbono" de Renato Murce, em que os candidatos deveriam imitar um artista já famoso, e outros com nomes bastante sugestivos, tais como "Tribunal de Calouros" e "Calouros em Apuros".

Se nos programas de calouros o público se integra à dinâmica do programa subindo ao palco, nos de auditório ele participa na platéia, enquanto público. Contudo, os dois gêneros se sustentam sobre a competição, seja com o objetivo de ascender ao Olimpo radiofônico, seja com o de ganhar um prêmio. Em síntese, estamos procurando chamar a atenção para a forte presença dos jogos, concursos, competições e brincadeiras neste filão da radiofonia durante o período que estamos estudando, já que eles funcionam como delineadores de práticas e de sua dinâmica que se tornou característica desses gêneros. Dinâmica que, além do caráter lúdico, define-se pelo modo de estruturação dos programas -- a intercalação de quadros curtos e diversificados ao longo de três ou quatro horas -- e que ganha corpo em modos de participação e sociabilidade que acompanharemos a seguir. Dinâmica, ainda, que transforma uma audição de rádio em espetáculo.

A utilização da palavra espetáculo aqui não é gratuita; ela condensa o caráter com que se revestem os programas de auditório, em consequência de sua grandiosidade e de seu poder de atrair e mobilizar o público. Desde os pioneiros

---

<sup>13</sup> Segundo descrições de José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 62, *os calouros aprovados eram obrigados a permanecer ridiculamente sentados em fila, com coroas de lata na cabeça, enquanto aguardavam a possibilidade de descerem do "trono", derrubados por outro candidato mais ruidosamente aplaudido pelo público.*

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*.

"Picolino" (Barbosa Júnior) e "Trem da Alegria" (comandado pelo "Trio de Osso", nome que é uma referência ao fato de os três apresentadores --Yara Salles, Héber de Bôscoli e Lamartine Babo -- serem muito magros), jogos, brincadeiras, sorteios e a presença dos grandes "cartazes" são a base dos programas de auditório radiofônicos e foi esta combinação que constituiu uma dinâmica e modos de participação do público que os definiram enquanto gênero.

*Esta canção' Nasceu para quem quiser cantar Canta você,  
cantamos nós' Até cansar... É só bater' E decorar' Prá recordar'  
Vou repetir o seu refrão:' Prepare a mão' Bate outra vez' Este  
programa pertence a vocês...*

Com esta música de letra simples e fácil de memorizar dava-se a largada de uma maratona que, nos áureos tempos, chegou a se prolongar por até seis horas ininterruptas: o "Programa César de Alencar", conhecido na época como o Campeão dos Auditórios e que ia ao ar na Nacional nas tardes de sábado. A música, cantada em coro pela platéia, integra o público ao programa por meio de um convite explícito à participação -- *esta canção nasceu para quem quiser cantar; prepare a mão, bate outra vez; este programa pertence a vocês* --, criando um clima de conagração e festa<sup>15</sup>.

Na sequência, o primeiro quadro: um show de vários artistas patrocinado pelas meias Mackson. Às 15h10 começava o horário de "O Dragão", em que se apresentavam grandes cartazes da Nacional. Já o intervalo entre 15h20 e 16h20 era reservado aos artistas novatos que estavam em evidência em "Será que Eles Vão?", sob o patrocínio das balas Ruth.

A partir deste horário tinham início as brincadeiras de auditório com o "Show do Interessa" e "Anjo e Demônio", em que *candidatos vestidos a caráter faziam perguntas fáceis e difíceis a outros candidatos. Neste ambiente de grande alegria, movimentado por César de Alencar e Afrânio Rodrigues, Linda Batista cuida da parte musical. Às 17h10 começava "Na Boca do Forno", em que os animadores*

---

<sup>15</sup> José Ramos Tinhorão. op. cit., p. 72.

preparam dois bolos no palco enquanto Jorge Goulart, Heleninha Costa, entre outros cartazes da Nacional, se encarregavam dos números musicais. *Pronto o bolo, o público presente no auditório recebia fatias diversas. Quem mastigasse em uma das fatias uma pequena chapa ganhava duzentos cruzeiros.*

Às 17h40 começava o ponto alto do programa com a "Parada dos Maiorais", *hit-parade* patrocinado pelas pastilhas Valda, e "Viva a Dança", em que candidatos *dançam ao som da orquestra (...) fazendo pitorescas ginásticas para a alegria do auditório*, tais como não deixar cair uma cebola fixada na cabeça dos pares ou passar por baixo de uma baliza situada em uma altura que variava de 1m20 a 30cm.

Finalmente, o programa era encerrado com chave de ouro com a apresentação de sua estrela:

*E nesta avalanche de bom humor aparece dona Emilinha Borba cantando, por exemplo, o bolero "Dez Anos". O auditório estremece, os aplausos abalam o edifício de "A Noite" e o programa chega a seu término (...)*<sup>16</sup>.

A presença da estrela, mais do que um chamariz de público, consistia em um elemento crucial dentro da dinâmica do programa de auditório: sua apresentação, esperada ao longo de horas pelo público, composto geralmente por fãs da estrela, mobilizava os participantes do programa, que criavam um espetáculo a parte, porém integrado à dinâmica do programa, através das homenagens, da distribuição de faixas e de presentes. Reafirmava-se, assim, o estrelato da cantora homenageada, ao mesmo tempo em que se intensifica o clima de alegria, euforia reinante no programa, que se vê transformado numa ocasião especial e grandiosa -- em espetáculo.

O que chamamos de caráter "especial" decorria da criação de situações que mobilizavam e emocionavam o público, envolvendo-o na dinâmica do programa, seja através das brincadeiras e concursos, seja através de pequenas ou grandes surpresas...

---

<sup>16</sup> "Fama e Fortuna Ganhou César de Alencar com um Só Programa!", *Seção: Programas em Desfile, Revista do Rádio*, 28/08/1951. É importante esclarecer que ao longo de sua existência o programa sofreu alterações no que diz respeito aos quadros apresentados, mas o formato manteve-se basicamente o mesmo.

Certa vez, Emilinha Borba não pôde se apresentar na parada de sucessos do "Programa César de Alencar" por estar realizando uma turnê pelo sul do país, mas resolveu o problema via telefonema interurbano:

*Pedi a ligação da Rádio Gaúcha e fiquei 10 minutos esperando. Quando César disse ao microfone que infelizmente não poderia apresentar o primeiro lugar da "Parada dos Maiores", porque Emilinha estava em Porto Alegre, eu entrei: Alô, alô César, estou na Rádio Gaúcha, mas pode anunciar o bolero "Em Nome de Deus" porque vou cantá-lo daqui e o maestro Vareto vai me acompanhar aí no auditório da Nacional*<sup>17</sup>.

Mesmo para aqueles pouco familiarizados com o universo do rádio dos anos 40 e 50, não deve ser difícil imaginar o que aconteceu após esta "surpresa", evidentemente armada: o delírio do público. No entanto, o fato de ela ter sido deliberadamente preparada não eliminou necessariamente seu poder de mobilização, mesmo que a platéia e os ouvintes tivessem plena consciência de que não se tratava de mera coincidência. Ou seja, a autenticidade da "surpresa" não é o essencial, pois mesmo que tivesse sido planejada em seus mínimos detalhes, ela tinha uma função de dentro do programa, no sentido de mobilizar o público e reiterar o caráter de espetáculo do programa, marcado pela grandiosidade, pelo inusitado e pela emoção.

"A Felicidade Bate à Sua Porta", uma espécie de adaptação do modelo tradicional de programa de auditório, também diz algo sobre esta lógica de produção de espetáculo, capaz de transformar uma audição de rádio em uma festa.

*Novidade sensacional/ A felicidade bate à sua porta/ Por ordem do sabão Cristal/ Prêmios, sorteios, cruzeiros, é fenomenal/ A felicidade bate à sua porta/ Numa visita sem igual/ Se o ouvinte está em casa calmamente a conversar/ E se ouvir que estão batendo/ É que a felicidade neste instante vai entrar/ E como fazer para se ter a felicidade?/ Basta mostrar que no seu lar tem de verdade/ Sabão Cristal/ Será premiado/ Cera Cristal/ Será premiado/ Pasta Cristal/ Será premiado/ A felicidade bate à sua porta/ Por ordem do sabão Cristal.*

---

<sup>17</sup> Entrevista de Emilinha Borba em programa da série "Especial" da Rádio Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, publicada no "Caderno B", *Jornal do Brasil*, 29/01/1975. Citada por José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 72-73.

A própria música introdutória explica o mecanismo do programa: o sorteio e a premiação de um ouvinte morador da cidade do Rio de Janeiro que, se tivesse em sua casa os produtos do patrocinador, ganharia um prêmio em dinheiro. O programa ocorria, então, simultaneamente na emissora e na rua: o animador, Héber de Bôscoli, saía num carro de reportagem juntamente com uma equipe e a cantora Emilinha Borba em direção a um bairro carioca sorteado no auditório no início do programa, enquanto sua mulher, Yara Salles, ficava na emissora, encarregando-se das brincadeiras com o público presente e do sorteio de uma rua do bairro e de um número.

Definido o endereço, Héber se dirigia à casa sorteada. Se o morador tivesse produtos de limpeza da marca Cristal, ele recebia até 2.000 cruzeiros. Também recebiam prêmios o dono do estabelecimento onde os produtos foram comprados e as vizinhas, se elas também tivessem os produtos da marca Cristal. A visita ao bairro terminava, invariavelmente, em uma grande festa, em que não faltavam fotografias dos premiados com os cartazes da Nacional, uma chuva de dinheiro para o povo que se aglomerava na rua e... um show de Emilinha Borba<sup>18</sup>.

Essas descrições, acreditamos, esclarecem o que entendemos por espetáculo, quando falamos de programas de auditório: um espetáculo que se tornava efetiva por meio da participação e do envolvimento do público e que se revestia de um caráter lúdico ao se apoiar nas competições e brincadeiras muitas vezes bobas e sem sentido, e que, além disso, criava um clima de alegria e de festa por meio de determinadas dinâmicas.

Participar de uma brincadeira, ganhar um prêmio, ver a estrela favorita pessoalmente ou recebê-la em seu bairro mobilizava emoções e garantia à audição de rádio um caráter extraordinário, especial, de festa, enfim. Ao mesmo tempo, a grandiosidade dos programas em termos de produção -- eles eram composto de quadros diversificados e mobilizava grandes equipes compostas por orquestras,

---

<sup>18</sup> Fita número XLVII da coleção *Assim Era o Rádio*, Rio de Janeiro, Collector's Editora Ltda., s. d.

locutores, animadores, humoristas e cantores -- criavam condições para que a audição se transformasse em espetáculo.

É verdade que vários dos termos que apareceram ao longo das descrições -- festa, espetáculo, emoção, grandiosidade -- são utilizados em outros estudos sobre os programas de auditório. Contudo, em tais estudos eles funcionam como justificativa para a caracterização do auditório como lugar onde ocorria uma explosão de energias reprimidas do público, em uma forma de contraposição à ordem dominante e ao cotidiano marcado pela rotina de trabalho. A intenção dessas análises, não é demais repetir, é extrair desses programas e do circuito cultural em que estão situados um sentido desviante ao dominante, na medida em que eles são entendidos como lugar de expressão espontânea do público.

Não questionamos o fato de o auditório consistir num lugar a parte, regido por lógica e dinâmica próprias. Porém, esta característica está, ao nosso ver, mais ligada a seu caráter lúdico, o qual se materializa em jogos, brincadeiras e modos de participação e integração ao programa. Nesse sentido, vale a pena recorrer a Johan Huizinga, autor fundamental para se pensar o lúdico.

A análise de Huizinga se sustenta na idéia de que o jogo -- essência do lúdico, segundo ele -- consiste em uma atividade *extra-ordinária*, desinteressada e de evasão: *o jogo jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas horas de ócio*<sup>19</sup>. Porém, mesmo localizando o lúdico em uma esfera exterior à rotina e às necessidades humanas, Huizinga alerta para os riscos de entendê-lo como contraponto da seriedade e da necessidade, pois tal contraposição não *permite*, em sua avaliação, *chegar ao nó do problema*; basta lembrar que há jogos sérios, assim como existem categorias abrangidas pela "não-seriedade" e que não têm relação com o jogo. Jogos de palavras a parte, o objetivo de

---

<sup>19</sup> Johan Huizinga, **Homo Ludens -- O Jogo como Elemento da Cultura**, São Paulo, Perspectiva, p. 11.

Huizinga é, em síntese, compreender o lúdico em sua realidade autônoma, evitando partir do pressuposto de que ele se acha ligado a algo que não ele próprio<sup>20</sup>.

Acreditamos que não será difícil para o leitor perceber que tanto a compreensão do lúdico dentro do campo da chamada cultura popular, quanto as análises que o remetem ao plano das necessidades humanas se enquadram na postura criticada por Huizinga, pois ambas têm como objetivo final atribuir a ele um sentido maior e exterior a ele próprio. Também não deve ser difícil para o leitor perceber que este esforço de compreensão perde de vista o caráter supérfluo do lúdico, na medida em que ele se reveste de um sentido que supera sua aparente inutilidade.

É por isso que recorremos a Huizinga, pois longe de tentarmos destituir o lúdico de sentido, buscamos localizá-lo dentro do próprio campo em que a atividade se desenrola. Afinal, ressalta o autor, o jogo *é uma atividade temporária que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nesta própria realização*<sup>21</sup>. O jogo se sustenta no transporte de seus participantes a outro mundo, regido por regras e ordem próprias, assim como em sua capacidade de mobilizar, provocar tensão, alegria e... diversão.

Assim, quando falamos do caráter lúdico dos programas de auditório não o fazemos baseado somente no fato dos jogos e brincadeiras serem parte de sua dinâmica, mas porque eles se definem como um campo a parte, regido por práticas, lógica e comportamentos que somente ganham sentido dentro deles próprios<sup>22</sup>. Em outras palavras, é como se todos os que dele participam -- estrelas, apresentadores e público -- estivessem representando um papel segundo "as regras do jogo" visando a produção de espetáculo bonito e emocionante.

---

<sup>20</sup> Idem, *ibidem* p. 24. 08 e 04.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 12.

<sup>22</sup> *Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por disfarces ou outros meios semelhantes.* Idem, *ibidem*, p. 16.

Ao contrário do que pode parecer, a idéia de jogo e a concepção do lúdico tal como formuladas por Huizinga não restringem as possibilidades de entendimento dos programas de auditório. Bem ao contrário, acreditamos que ela possibilita a compreensão de sua dinâmica, a qual ultrapassa em muito os limites físicos dos auditórios das emissoras de rádio, por meio de ramificações e relações que a constituem e que acompanharemos a seguir.

#### **4. Fãs-Clubes e a Cultura do Espetáculo**

A partir do que já dissemos sobre a autonomia conquistada pelo rádio enquanto meio de comunicação, desde os anos 30, acreditamos ser possível falar na existência de uma cultura radiofônica vigente entre os anos 40 e 50 marcada pelo caráter lúdico e de espetáculo, e sustentada em práticas, modos de expressão e sociabilidade, alguns dos quais assinalados no item anterior. Tal cultura tinha como palco privilegiado os auditórios das emissoras cariocas, mas a compreensão de sua dinâmica requer que ultrapassemos suas fronteiras. Aliás, é cruzando as fronteiras dos auditórios que muito do que acontece dentro dos auditórios ganhará inteligibilidade, ao mesmo tempo em que perceberemos a o aparecimento de comportamentos, práticas e, até, de um clima de festa e euforia próprios à radiofonia da época em outros espaços que não os auditórios.

É provável que o leitor já tenha percebido que estamos nos referindo aos fãs-clubes, cuja atuação ultrapassou a mera adoração dos cantores dentro dos auditórios das emissoras cariocas, ganhando consistência em práticas e modos de expressão que, acreditamos, somente podem ser compreendidos se considerarmos o caráter lúdico próprio da radiofonia do período. Ao mesmo tempo, os fãs-clubes, para além de uma necessidade comercial e mercadológica, garantiram, até meados dos anos 50, a sustentação de uma dinâmica que manteve vivo o modelo de radiodifusão formulado a partir dos anos 30, conforme veremos adiante.

Ao mesmo tempo, falar dos fãs-clubes é falar da ascensão das estrelas radiofônicas em fins dos anos 40. É verdade que, como mostramos no primeiro capítulo, o surgimento de uma imprensa voltada exclusivamente para o rádio foi crucial para a elevação dos intérpretes à condição de astros e estrelas. Mas, em conjunto com as publicações especializadas, é preciso considerar os modos através dos quais outras esferas pertencentes ao universo do rádio atuaram neste sentido, e para tanto os programas de auditório e o modo de atuação dos fãs-clubes têm que necessariamente ser abordados.

Desde a segunda metade dos anos 30, o rádio vinha funcionando como uma espécie de vitrine dos cantores que, assim, passavam a contar com um poderoso meio de divulgação de seus nomes e, em alguns casos, ganhar notoriedade nacional. É sabido que Orlando Silva, o Cantor das Multidões, viu sua popularidade crescer na mesma proporção em que se propagavam as emissoras de rádio e melhorava a padrão de difusão<sup>23</sup>. O mesmo pode ser dito a respeito de Francisco Alves e até da Pequena Notável, Carmen Miranda. No entanto, o que se assiste, principalmente a partir da segunda metade da década de 40, não é uma mera continuação do que já vinha acontecendo.

Em primeiro lugar, porque as estrelas que emergem nesta época surgem do próprio rádio, através dos programas de calouros, diferindo daquelas que já eram famosas no disco e usaram o rádio como meio para ampliar sua popularidade, como era comum nos anos 30. Em segundo lugar, porque a partir do final da década de 40 criam-se práticas que configuram modos de adoração às estrelas até então inexistentes, baseados na competição e na lógica de espetáculo que regia a radiofonia da época, em especial os programas de auditório e de calouros. Em terceiro lugar, vale a pena chamar a atenção para a formação de uma constelação radiofônica feminina cujo prestígio se torna tão grande, ou talvez maior, quanto o dos astros masculinos durante a primeira metade da década de 50.

---

<sup>23</sup> Jonas Vieira. *Orlando Silva – O Cantor das Multidões*, Rio de Janeiro, Funarte, pp. 66-67.

É verdade que muitos dos nomes que compõem esta constelação já faziam sucesso nos anos 40, tais como as irmãs Batista e até Emilinha Borba e Dalva de Oliveira. Mas no final dos anos 40 há um nítido deslocamento em termos do que significa ser famoso no rádio brasileiro, relacionado precisamente aos novos modos de exposição das estrelas que, por sua vez, não podem ser pensados sem os modos de atuação do público.

Em matéria de 18 de novembro de 1952, a Revista do Rádio analisa:

*O que move o rádio é o aplauso popular, o prestígio do povo àquilo que o microfone divulga, promovendo aumento de vendas e circulação de dinheiro. Se antigamente era um suplício para o artista conquistar popularidade [porque apresentava-se num estúdio fechado, separado do público por um vidro, o aquário] chegou-se ao que se vê no Programa César de Alencar, em que se vai das palmas entusiásticas às ovações estrondosas, manifestas em gritos frenéticos de centenas de moças (e rapazes em minoria). Além disso, por todo o Brasil organizam-se fãs-clubes (...) com vida organizada, sede, correspondência certinha, primorosos em organização. Tudo pelo culto às suas favoritas<sup>24</sup>.*

Em nome do culto ao artista escolhido, as fãs tomavam de assalto os auditórios das emissoras, promoviam homenagens, organizavam apresentações nas mais distantes localidades, engajavam-se nos concursos de que eles participavam. Além disso, as fãs se faziam presentes nas páginas das revistas especializadas, chegando a contar com seções específicas para a divulgação de suas atividades, como o Cantinho da Fã da Radiolândia.

Na verdade, a força dos fãs-clubes era tão grande na primeira metade dos anos 50 que eles se tornaram uma referência tão importante quanto a vendagem de discos para medir a popularidade de um cantor. Mas, a importância e o papel desempenhado pelos fãs-clubes tornam-se cristalinos ao lembrarmos um episódio que marcou o rádio brasileiro na época: a rivalidade Marlene-Emilinha.

Em 1949, Marlene foi eleita Rainha do Rádio. O pleito, que já existia desde 1937, acontecia todo ano na época do Carnaval e era promovido pelo iate Laranjeiras,

---

<sup>24</sup> "As Fan...Áticas do Rádio", Revista do Rádio, 18/11/1952.

um barco carnavalesco que ficava ancorado na esplanada do Castelo, Rio de Janeiro<sup>25</sup>. A partir de 1948, a eleição sofreu modificações profundas, pois passou a ser promovida pela A.B.R. (Associação Brasileira de Rádio), ganhando um perfil mais profissional; os votos eram vendidos e a renda revertida para a construção de um hospital para os radialistas.

Este novo sistema permitiu a entrada em cena de uma figura até então inexistente: o patrocinador que banca a eleição de determinada estrela. Foi o que aconteceu no ano de 1949, quando era dada como certa a eleição de Emilinha Borba, mas em que a coroada foi Marlene, graças ao patrocínio da indústria de bebidas Antártica<sup>26</sup>.

A eleição de Marlene, cria uma divisão de campos no rádio brasileiro -- Emilinha passa a ser a estrela do "Programa César de Alencar", enquanto Marlene é associada a Manuel Barcelos que, além de apresentador, era presidente da A.B.R. --, dando origem à guerra entre as fãs das duas cantoras, cujo objetivo era definir, de forma irrefutável, quem era a maior. A rivalidade entre as fãs das duas cantoras, que existe até hoje embora tenha sido um pouco neutralizada pelo tempo, toma conta do auditório da Nacional e das páginas da Revista do Rádio:

---

<sup>25</sup> **A Vida de Marlene -- Depoimento**, Rio de Janeiro. Rio Cultura. s. d.. p. 60. Vale ressaltar que desde a criação do concurso ele foi vencido por Linda Batista que, em 1948, passou o cetro para sua irmã Dircinha. Isso demonstra claramente, além do domínio exercido pelas irmãs Batista nos meios radiofônico e musical nos anos 40, a escassez de estrelas radiofônicas do mesmo porte delas, embora nomes como Emilinha Borba e Dalva de Oliveira já contassem com um prestígio considerável desde o início da década.

<sup>26</sup> Declara Marlene em um depoimento: *em 1949 fui convidada a entrar no concurso, mas já sabendo que não podia ganhar porque não era conhecida. (...) Havia um nome realmente popular no Brasil: Emilinha Borba. Mas a Antártica ia lançar um produto novo, guaraná-caçula, e queria lançar junto um nome. Como o concurso era para arrecadar fundos para a construção do Hospital dos Radialistas, a empresa deu um cheque em branco para cobrir a cota pretendida. O investimento compensava, porque representava uma publicidade sem precedentes de um novo produto. Fui escolhida como uma espécie de símbolo dessa campanha. Idem, ibidem, p. 61.*

É importante ressaltar que o fato de Marlene ter sido eleita graças ao apoio da Antártica era conhecido nos meios radiofônicos. Em sua seção "Feira de Amostras" da Revista do Rádio (06/06/1950), René Bitencourt revela aos leitores os santos de devoção das estrelas do rádio. O de Emilinha seria Nossa Senhora dos Navegantes, em uma referência clara ao fato de ter sido escolhida a Favorita da Marinha, já a de Marlene seria Santa Antártica, referência que, acreditamos dispensa comentários.

*Apesar de sermos grandes fãs do nosso querido César de Alencar, notamos com tristeza que com Emilinha Borba e Marlene ele procede de maneira injusta, pois desde que nossa querida Marlene foi eleita Rainha do Rádio não mais cantou no seu programa. Por que será? Acaso teria o César cortado relações com Marlene por ela ter sido eleita Rainha? Perguntamos, também, porque só depois de Marlene vencer o concurso da A.B.R. o César adotou para Emilinha o título de A Nossa Favorita<sup>27</sup>.*

Perguntas estas que tiveram as seguintes respostas de fãs Emilinha, também nas páginas da Revista do Rádio:

*Sou fã número um do querido César de Alencar e não consinto que ninguém diga que o que ele faz está mal feito (...). Se a Marlene deixou de cantar no Programa César de Alencar foi porque ele achou que deveria ser assim. E quanto ao título de A Nossa Favorita que ele adotou para a queridíssima Emilinha Borba está mais do que direito pois é ela quem merecia o título de Rainha do Rádio. Não quero dizer com isso que Marlene não mereça o título, mas a Emilinha esteve, está e sempre estará em primeiro lugar<sup>28</sup>.*

Não é difícil perceber através das cartas dessas leitoras a impossibilidade de Marlene e Emilinha conviverem no mesmo território ou de se aceitar a vitória de uma sobre a outra, qualquer que fosse a competição. A vitória de Emilinha Borba em um concurso como o de cantora mais querida, promovido por Luiz de Carvalho (apresentador do programa Só para Mulheres da Rádio Clube, associada à Nacional), e que obviamente não tem a mesma importância do concurso de Rainha do Rádio, teve consequências inesperadas:

*No final do certame (...) as fãs de Marlene escorraçaram o Luiz de Carvalho do próprio programa, quebrando poltronas e até um microfone. As fãs de Emilinha defenderam Luiz. Houve um pega de proporções tremendas, a ponto da Nacional impedir as duas de se apresentarem por alguns tempos nos auditórios<sup>29</sup>.*

Em outra reportagem sobre o assunto, Marlene lamenta o ocorrido, mas argumenta que Luiz de Carvalho foi culpado pois *tocara propositadamente num*

---

<sup>27</sup> Seção: A Melhor Carta da Semana, Revista do Rádio, 30/05/1950.

<sup>28</sup> Seção: A Melhor Carta da Semana, Revista do Rádio, 20/06/1950.

<sup>29</sup> "As Fan...Áticas do Rádio", op. cit.

*assunto perigoso, agindo com parcialidade e aumentando a inquietação das jovens votantes*<sup>30</sup>. De fato, Marlene tem razão quando qualifica a rivalidade como um assunto perigoso... Em carta aberta a Luiz de Carvalho publicada pela Revista do Rádio, uma leitora de Minas Gerais afirma que Marlene *foi eleita rainha dos nossos corações sem votos, coroas e troféus e que não bate nele [Luiz de Carvalho] primeiro porque, graças a Deus, ele não está em Minas e, segundo, porque não quer sujar as mãos com tão pouco*<sup>31</sup>.

Contudo, esse estado de ânimos, essa paixão, esse engajamento não se restringiam ao caso de Marlene e Emilinha. Na verdade, é possível dizer que a partir do concurso de 1949 a adoração às estrelas do rádio toma contornos e intensidade antes inimagináveis. É como se a rivalidade Marlene-Emilinha tivesse estabelecido novos referenciais do que é ser fã e também do que é ser estrela, em que o fundamental é materializar o prestígio do artista em homenagens, faixas e presentes, manifestações nos auditórios e nas portas das emissoras.

*Noutro dia observou-se até, à porta da Nacional, um grande préstito, que mais parecia desfile de operários em greve, com grandes faixas de pano carregando dizeres herrantes, bandeirolas nas mãos das moças aos pulinhos, muitos barbados de foguete na mão. Mas não era greve, nem partido político esperando chefão. Era apenas um fã-clube preparado para as manifestações à sua artista querida*<sup>32</sup>.

Como deixa entrever a citação acima, não basta apreciar um cantor: este sentimento deve ser demonstrado de forma eloquente, cristalina e, por isso, a intensidade é fundamental. No entanto, esta intensidade ganha formas definidas durante a primeira metade dos anos 50, materializando-se em faixas e presentes, bem como na vibração, nos aplausos e nas vaias das platéias, os índices de popularidade e prestígio da estrela.

---

<sup>30</sup> "Marlene acusa!", Revista do Rádio, 29/07/1952.

<sup>31</sup> Seção: Opinião do Fã, Revista do Rádio, 20/10/1953.

<sup>32</sup> "Todo Mundo É o Maior", Revista do Rádio, 09/06/1953.

Ainda recorrendo à citação da Revista do Rádio, é possível perceber a grandiosidade dos preparativos para a homenagem da estrela favorita, fruto de uma disposição de defendê-la a todo preço. Defender, embora não pareça, é um termo que define bem o espírito de engajamento existente entre as fãs das diferentes cantoras, com o objetivo de assegurar seu lugar no Olimpo radiofônico. Assim, toda e qualquer ocasião torna-se adequada para a demonstração do carinho que se tem pela estrela e se transforma em um espetáculo, em uma festa. Espetáculo porque não são medidos esforços para que a demonstração seja a mais grandiosa possível. Festa por causa do clima de alegria, liberdade e euforia reinante.

É preciso dizer ainda que a disposição de defender a estrela favorita a qualquer preço generaliza o espírito de competição próprio dos auditórios. Uma competição cujo objetivo é demonstrar que a estrela escolhida é irrefutavelmente a maior, e que se pauta por parâmetros tais como a quantidade de faixas recebidas, a riqueza da ornamentação das mesmas, a vibração da platéia quando a estrela entra no auditório e até a intensidade das vaias às cantoras rivais; ou seja, tais critérios definem-se a partir de práticas que se tornaram próprias aos fãs-clubes e programas de auditório.

Ao mesmo tempo, esse espírito de competição também se materializa nos concursos que proliferam no rádio da primeira metade dos anos 50. Além dos concursos de rei e rainha do rádio, havia ainda o de melhor cantor(a) -- promovido pela A.B.R. desde 1950 --, e outros menos significativos, mas que nem por isso deixavam de mobilizar as fãs, do tipo cantor(a) mais querido(a), cantor(a) mais popular, etc. Nessas ocasiões, os fãs-clubes demonstravam toda sua força e disposição.

Em matéria sobre a eleição da Rainha do Rádio de 1953, Emilinha Borba, a Revista do Rádio comenta que *vencer o concurso de Rainha do Rádio não é só questão de sorte ou simpatia*; além do apoio da Nacional, da pressão dos fãs -- *que há muito solicitavam que ela concorresse* -- foram necessárias coletas em todos os programas de auditório visando a arrecadação de dinheiro para a compra de votos, bem como a organização de espetáculos em cinemas e rádios no maior número de cidades possível. Entre as apresentações, a matéria destaca a de Niterói, que aconteceu

em um estádio e foi organizada pelo fã-clubes locais: *as meninas conseguiram o estádio de graça, a iluminação, fizeram publicidade pelas ruas em automóveis, dirigiram a organização interna e a bilheteria*<sup>33</sup>.

Ou seja, a existência da figura da estrela também depende de modos de atuação próprios e específicos do público, evidenciados no grau de envolvimento e na disposição de promover a estrela.

Já falamos sobre a importância das estrelas nos programas de auditório, não só enquanto chamariz de público, mas como peça fundamental dentro da organização e funcionamento desses programas e, mais, como fator de mobilização e organização do público, bem como de criação de uma atmosfera de euforia. Falamos também que era comum que cada programa contasse com sua estrela, o que o transformava numa espécie de ponto de encontro e contato do público com a favorita, e conseqüentemente, em lugar de reiteração de seu status de estrela por meio de homenagens, da participação e da vibração do público.

Assim, paralelamente às revistas especializadas, mas segundo um modo de funcionamento próprio, os auditórios consistem em um lugar de fabricação das estrelas radiofônicas, tanto no que diz respeito à importância da estrela neste gênero de programa quanto à atuação da platéia -- o clima de expectativa em torno da apresentação da estrela, as homenagens, as manifestações de repúdio às artistas inimigas, em síntese, a participação do público presente e, mais especificamente, dos fãs, é que produz o espetáculo.

É possível reconhecer a existência de uma espécie de divisão territorial dentro do rádio brasileiro dos anos 50, já que cada cantora vinculava-se a programa, como ocorria com Emília e Marlene, ou tinha sua própria audição, como Angela Maria e Dalva de Oliveira.

*Atenção Brasil. Na capital da República 21 horas e 30 minutos. Um grande anunciante, (...) em um grande prefixo, PRG - 3, Rádio*

---

<sup>33</sup> "Conheça Leitor, Como se Faz uma Rainha", Revista do Rádio, 07/04/1953.

*Tupi do Rio de Janeiro ondas médias e curtas oferece agora uma grande e notável apresentação.*

Ao som do refrão de "Que Será" executada ao piano, o locutor anuncia *Dalva de Oliveira! A maior intérprete feminina de nossa música*, esclarecendo, em seguida, que a cantora está com *febre, gripada, quase afônica, a ponto da direção artística haver decidido apresentar um outro programa, com outros astros da constelação Tupi*. Criado o anticlímax, o locutor continua:

*Mas Dalva de Oliveira ama o seu público e mesmo doente esta aqui para mais esta audição.*

O auditório vibra, grita, aplaude e chama pela estrela que agradece e elogia a platéia -- *O auditório está lindo!*. Dalva agradece novamente e começa a audição interpretando "Poeira do Chão", de Klécio Caldas e Armando Cavalcante.

Cada encontro dos fãs com a estrela é um acontecimento que ganha um toque especial através das homenagens dos fãs ou de colegas de emissora ou de um incidente (devidamente superado, como no caso da gripe de Dalva ou no da turnê de Emilinha pelo sul do país, mencionado no item anterior). Desta vez, a surpresa ficou por conta da presença de Eladir Porto, madrinha do recém-fundado fã-club de Dalva de Oliveira, que lhe oferece uma *corbeille* de flores naturais, elogia suas qualidades de intérprete e incita as fãs -- *essas meninas simpáticas* -- a continuarem defendendo Dalva de Oliveira<sup>34</sup>.

O mesmo clima é perceptível no programa "Angela Maria Canta", que no ano em que foi eleita "Rainha do Rádio" chamou-se "A Rainha Canta": as fãs aplaudem, gritam pela favorita, fazem um corinho; a estrela, por sua vez, emociona-se com as demonstrações de carinho do público e o locutor, reitera sua condição de rainha em uma alusão ao fato de seu reinado estar chegando ao final (a audição em questão foi a

---

<sup>34</sup> Fita número XVII da coleção *Assim Era o Rádio*, Rio de Janeiro, Collector's Editora Ltda., s. d.

última antes de ela passar o trono à sucessora): *Quem foi rei jamais perde a majestade*<sup>35</sup>.

Tais encontros se transformam em verdadeiras festas em ocasiões como, aniversários, casamentos, ou o retorno das férias ou de excursões pelo país ou exterior. Nesses casos é comum que os programas aconteçam em teatros com capacidade para abrigar um público maior que os auditórios das emissoras.

*LÁGRIMAS DE ALEGRIA!* é o título da reportagem sobre a volta de Dalva de Oliveira ao Programa Manuel Barcelos, realizado no Teatro João Caetano, dois meses antes de sua transferência para a Tupi. Antes mesmo de o programa iniciar, *a lotação do teatro estava esgotada, sendo preciso que a polícia intervisse para evitar uma invasão*. Além de seus colegas, suas *fãs entusiásticas* estavam presentes, homenageando-a através de ovações, *flores, faixas alusivas e inúmeros e valiosos presentes*. Vale destacar entre as muitas homenagens, *uma linda e grande estrela, toda bordada e ornamentada tendo ao centro o retrato da cantora*. No final da festa, Dalva de Oliveira se diz comovida e que jamais pensou receber uma consagração como essa. Diz que tem todas as suas fãs em seu coração e *abrindo sua bolsa puxou um lençinho de seda e enxugou as lágrimas que lhe corriam pela face*<sup>36</sup>.

O mesmo se repetiu em um retorno de Marlene ao Programa Manuel Barcelos:

*Uma verdadeira apoteose marcou a volta de Marlene ao Programa Manoel Barcelos. Quando ela apareceu no palco para fazer sua meia-hora, o auditório, como se fôra uma única pessoa, levantou-se e aplaudiu-a calorosamente. Marlene, diante dos aplausos, ficou vivamente emocionada e por pouco não teve a voz embargada pelo pranto*<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Vale repetir aqui as palavras do locutor: *Na terça-feira vindoura (...), Angela Maria entregará a sua colega que for eleita no concurso da Associação Brasileira de Rádio o trono de Rainha do Rádio, mas continuamos seus súditos. Súditos de sua graça, de seu valor, de sua voz bonita, de sua personalidade inconfundível. E sua majestade continuará cantando todos os sábados neste mesmo horário. (...)*. Fita LXXVIII da coleção *Assim Era o Rádio*, Rio de Janeiro. Collector's Editora Ltda., s. d.

<sup>36</sup> "Lágrimas de Alegria!", *Revista do Rádio*, 23/09/1952.

<sup>37</sup> Nota publicada na Seção: Ronda das Estrelas, *Revista do Rádio*, 15/05/1954.

Festa também é a palavra que condensa o clima do programa que marcou o retorno de César de Alencar e Emilinha Borba, após um período de férias, realizado no Teatro Carlos Gomes. As fotografias publicadas na Revista do Rádio registram as manifestações de carinho dos fãs (que os presenteiam com faixas e flores), as homenagens dos colegas que vieram para cumprimentá-los e os momentos de descontração, como quando Emilinha dança com César de Alencar. A revista analisa o motivo de tanta festa:

*(...) artistas populares, está visto que eles não podem ficar, ainda que por pouco tempo, longe do rádio. (...) A saudade é incontável para alguns milhares de fãs. (...) Ficou-lhes faltando assim como um pedaço da própria vida porque, para eles, César e Emilinha estão como parte integrante do seu cotidiano*<sup>38</sup>.

Embora o clima de festa fosse semelhante, nem tudo era tão pacífico quando estavam envolvidas Marlene e Emilinha, em virtude da rivalidade existente entre elas. Eis o que aconteceu em uma festa de aniversário de Marlene, organizada por Manoel Barcelos no Teatro Regina, em que Emilinha apresentou-se para homenagear a colega.

*Nem bem o animador havia terminado e já esturgiam os aplausos saudando a entrada da artista no palco. Uns então iniciaram o famoso coro: Fa-vo-ri-ta! Fa-vo-ri-ta de to-dos! É a mai-or!*

Não é difícil imaginar a reação dos fãs de Marlene, afinal ela era a aniversariante:

*Que diabo -- devem ter raciocinado eles -- essa festa é de Marlene e isso não passa de torpe provocação. Resultado: querendo mostrar que a aniversariante também tinha uma torcida infernal, apuparam os manifestantes de Emilinha. Estes, por seu turno, revidaram os apupos. No final das contas surgiu uma confusão de mil demônios que deixou tonto o nosso amigo Barcelos, tendo ele que usar de grande energia para reprimir os abusos e tomar a medida mais indicada no caso: expulsar mais de duas dezenas de recalcitrantes.*

---

<sup>38</sup> "Os Fãs Deliraram com a Volta de César e Emilinha", Revista do Rádio, 07/04/1956.

Por fim os fãs de Marlene tomam conta do espetáculo, através de *demonstrações imponentes: gritando seu nome a plenos pulmões e tudo fazendo para disputar um pedaço de suas vestes à guisa de souvenir, como aconteceu no dia de seu casamento*. Quanto à estrela, quando subiu ao palco para agradecer os presentes e as flores emocionou-se -- *não pôde esconder as lágrimas --*, assim como *muitas senhoras que foram acompanhar as filhas, em virtude da beleza do espetáculo: enquanto riam satisfeitas, puxavam os lenços sorrateiramente, e mais sorrateiramente ainda, enxugavam as lágrimas*<sup>39</sup>.

Não foi diferente quando Marlene, *desejosa de prestar sua colaboração à festinha dedicada à colega e madrinha [de casamento, Emilinha Borba], dispôs-se a cantar diversos números de seu repertório*. Quando, porém, ela entrou no palco, a maioria do auditório, exibindo âncoras com a inscrição "Emilinha, A Favorita da Marinha", irrompeu em vaia, *bradando: "Que-re-mos E-mi-li-nha! Que-re-mos E-mi-li-nha!"*<sup>40</sup>.

Esses episódios, que poderíamos continuar a reproduzir por páginas e páginas, dão o tom das manifestações que aconteciam em torno das estrelas radiofônicas com o objetivo de evidenciar sua grandiosidade e popularidade, em um clima de muita emoção. Tudo o que envolve a estrela é grandioso e, mais do que isso, profundo, no sentido de que expressa um sentimento que aflora do íntimo do ser e ganha corpo nas demonstrações de carinho recíprocas. Os aplausos, as faixas atribuindo títulos, as *corbeilles* de flores, as vaia, os apupos entre as torcidas e, vale destacar, os ornamentos (como as estrelas com a figura de Dalva de Oliveira ao centro e as âncoras com inscrições "Emilinha, A Favorita da Marinha") reiteram seu status de estrela, e funcionam como signos que as identificam e cristalizam sua marca.

Neste movimento, também como já se pôde observar, além da intensidade das manifestações, da presença maciça das fãs em toda ocasião em que a estrela ~~está~~ se

<sup>39</sup> "O Aniversário de Marlene". Seção: Rádio Cena, A Cena Muda, 28/11/1952.

<sup>40</sup> "Marlene Depois da Vaia: Não Cantarei Mais nos Programas de Emilinha!". Seção: Rádio Cena. A Cena Muda. 12/09/1952.

apresenta, da quantidade de faixas -- geralmente são ricamente ornamentadas com miçangas, rendas, purpurinas e bordados --, os presentes ofertados nos aniversários, casamento, retornos de viagens ou no Natal expressam o carinho dos fãs, a popularidade e a grandiosidade da estrela.

O brilho, o valor material e a quantidade de presentes são, obviamente, os parâmetros que evidenciam o quanto a estrela é querida. A título de exemplo, vale a pena registrar aqui os presentes recebidos por Emilinha Borba -- imbatível no que diz respeito a seu poder de aglutinação e mobilização -- em um de seus aniversários: um relógio de cabeceira incrustado com barco, um veleiro esculpido em madeira fina, um jogo de cristal para água, um espelho de cristal, um jogo de uísque, castiçais, peças de renda francesa, jogos de penteadeira, bibelôs, um jogo de prata para sorvete, xícaras filetadas a ouro, além das tradicionais faixas e cestas de flores<sup>41</sup>.

Já por ocasião de seu retorno a suas atividades na Nacional de São Paulo, após uma cirurgia, a estrela agradece em um artigo intitulado "Ternura" publicado em seu diário, *as homenagens que ficarão para sempre em sua lembrança*, entre as quais destaca as oferecidas por uma fã em particular que, além de ter-lhe presenteado com *um quadro de Nossa Senhora bordado com miçangas*, praticou ofícios religiosos por seu restabelecimento: mandou rezar 20 missas, comungou 20 vezes, fez 20 visitas ao santíssimo e ao altar de Nossa Senhora, rezou 60 terços, 2036 jaculatórias, além de ter oferecido 36 sacrifícios<sup>42</sup>.

Essas práticas demarcam modos e formas de expressão e manifestação que se transformaram em referências para medir a popularidade das estrelas, ao mesmo tempo em que evidenciam o caráter de espetáculo dos programas de auditório. Espetáculo produzido por dinâmicas que incorporam as formas de mobilização e expressão do público, as quais intensificam, por sua vez, a atmosfera de euforia dessas audições. Além disso, não podemos deixar de ressaltar o apelo emocional, também

---

<sup>41</sup> "Os Troféus de Emilinha", Revista do Rádio, 20/10/1953.

<sup>42</sup> Seção: Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 04/08/1956.

constituente do espetáculo, na medida em que garante uma densidade a ele e às modalidades de expressão do público, assim como a sinceridade das mesmas, já que expressam e provocam sentimentos que atingem o "fundo da alma".

No entanto, como já apontamos anteriormente, tais dinâmicas e mesmo o clima de euforia não se limitam ao espaço físico dos auditórios constituindo uma rede mais ampla que sustenta as estrelas e também o próprio modelo de radiofonia então vigente.

## 5. Para Além dos Programas de Auditório

Em matéria de 02/09/1952, a Revista do Rádio noticia: *MARLENE QUASE NÃO SE CASA!*. Os motivos são explicados ao longo do texto:

*(...) Uma multidão compacta se aglomerou, muito antes da hora do casamento, nas imediações do Outeiro da Glória, à espera de sua chegada, para a manifestação de seu contentamento. Foi, em verdade, uma demonstração de carinho que poucos artistas já receberam dos fãs. O próprio policiamento encarregado do cordão de isolamento, no local foi impotente para conter o entusiasmo da multidão<sup>43</sup>.*

Na verdade, a se considerar as fotografias publicadas em uma reportagem anterior, podemos dizer que a cerimônia chegou próxima do caos. As legendas das fotos falam por si:

*Ao longo da escadaria — e por toda a vizinhança — gente se acotovela para ver os noivos. E os convidados e os padrinhos.*

*Foi preciso um cordão de isolamento para assegurar a entrada de Marlene e Luiz Delfino na igreja. A policia não descansou.*

*Com a chegada dos noivos, rompeu-se o cordão de isolamento. As fãs entraram mesmo na igreja! E ficaram próximas dos noivos<sup>44</sup>.*

---

<sup>43</sup> "Marlene Quase Não se Casa!", Revista do Rádio, 02/09/1952.

<sup>44</sup> "Durante seu Casamento com Luiz Delfino Marlene Chorou de Emoção!", Revista do Rádio, 12/08/1952.

Mais do que uma evidência da popularidade da artista, a mobilização das fãs em ocasiões como casamentos e aniversários transpõe, para fora dos limites dos auditórios das emissoras, a lógica de espetáculo que sustenta as relações público-estrela de rádio durante os anos 50. A presença maciça das fãs, as manifestações entusiásticas e eloquentes de carinho transformam tais ocasiões em verdadeiros espetáculos e, conseqüentemente, em grandes acontecimentos.

Na verdade, se tudo o que diz respeito à estrela torna-se um acontecimento, isso decorre, inclusive, das exigências do ser fã; mais do que aplaudir a favorita nos programas de auditório, ou em atacar as "inimigas", a verdadeira fã é aquela que se dedica de corpo e alma, não medindo esforços para defender a escolhida e evidenciar, de modo eloquente, a grandiosidade dela, seja nos concursos de Rainha do Rádio, em suas excursões pelo país, seja em ocasiões como casamentos ou aniversários.

*FESTAS EMPOLGANTES NO ANIVERSÁRIO DE EMILINHA!*. Com uma semana de antecedência, a Revista do Rádio anuncia o que está sendo preparado para comemorar o aniversário da Rainha do Rádio daquele ano:

*(...) Sua imensa legião de fãs vai comemorar a grande data (...) com inúmeras festas, inclusive com uma missa na Igreja de São Francisco Xavier, (...). Os fãs-clubes da Rainha ativam-se em outras homenagens à sua favorita, destacando-se até a armação de uma vitrine com todos os seus troféus e faixas. Por outro lado, os compositores Bené Alexandre e Getílio Macedo, aliados ao César de Alencar, Luiz de Carvalho e Mário Luiz, promoverão espetáculos teatrais, audições de programas, etc. também saudando a Emilinha. Como se vê, o aniversário da Rainha do Rádio, este ano, terá pompas de autêntica majestade<sup>45</sup>.*

Festas e homenagens como estas repetiam-se, a cada ano, no aniversário natalício de Emilinha Borba. Fãs se mobilizavam e vinham de diversos pontos do país para acompanhar as comemorações que, geralmante, se estendiam por semanas. Além das audições especiais do Programa César de Alencar<sup>11</sup> e das homenagens, um de seus pontos altos era a tradicional missa de ação de graças oferecida por seus fãs-clubes, à qual compareciam multidões. A missa, além de reforçar o perfil de correção moral de

<sup>45</sup> "Festas Empolgantes no Aniversário de Emilinha!", Revista do Rádio, 25/08/1953.

Emilinha Borba, garante um caráter "elevado" ao carinho de suas fãs e à própria estrela, na medida em que não restringe a comemoração, ou melhor, a celebração de seu aniversário ao plano material, atingindo as dimensões espirituais, profundas. Desse modo, a adoração à estrela ganha substância e sentido, reforçando seu caráter de um sentimento que provém e atinge o fundo da alma. Nos termos da própria estrela, em seu diário:

*Fiquei profundamente emocionada com a missa em ação de graças que minhas fãs mandaram rezar (...) na passagem de meu aniversário natalício. Coisa, realmente, de encher os nossos olhos de lágrimas. Como dizer do meu agradecimento? As palavras não diriam tudo, ainda que tivessem o colorido da eloquência. Vale mais a sinceridade de um muito obrigada às minhas fãs queridíssimas que são um amor, uma gostosura de gente, que sabe atingir em cheio a minha sensibilidade<sup>46</sup>.*

Este caráter de acontecimento não se configura exclusivamente nos grandes momentos (como o casamento) ou em ocasiões especiais (como o aniversário), mas em toda e qualquer circunstância que diz respeito a ela -- os aniversários de Arthur Emílio, filho adotivo da estrela, passaram a ser um feriado festivo no calendário de Emilistas de todo o Brasil<sup>47</sup>. Do mesmo modo, a chegada ou a saída da estrela da emissora, mais do que uma oportunidade de aproximação com a favorita, também transforma-se em uma festa.

*À sua descida do carro na Praça Mauá, logo uma centena de moças envolve a estrela [Emilinha Borba], parando por vezes o trânsito naquela artéria carioca. Sucedem-se ali, os atos de entrega de presentes (...), os pedidos de autógrafa, ou então, a simples demonstração de carinho envolvida pela música que a própria torcida criou para essas ocasiões. Não raro, as fanáticas levam "lembranças" da cantora traduzidas num pedaço diminuto de sua blusa<sup>48</sup>.*

---

<sup>46</sup> Seção: Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 09/09/1952.

<sup>47</sup> "Emilinha e as Fãs Festejam o Terceiro Aniversário de Arthur Emílio", Revista do Rádio, 17/12/1955.

<sup>48</sup> "As Fan...áticas do Rádio -- História Dramática, Emocionante e Humorística da 'Força Oculta' que Move o Rádio", Revista do Rádio, 18/11/1952.

A transformação da simples presença da estrela em acontecimento (ou em confusão) evidencia o poder de mobilização e promoção dos fãs-clubes que, destas formas, integram o circuito de fabricação da estrela radiofônica. Na verdade, a atuação dessas agremiações que, durante a primeira metade da década de 50, proliferam por todo o país, foi crucial dentro do processo de consolidação não só das estrelas, mas das próprias práticas e modos de sociabilidade que sustentaram um modelo de radiodifusão. José Ramos Tinhorão, em seu já citado estudo, caracteriza os fãs-clubes como verdadeiros empresários locais na medida em que, muitas vezes, criavam condições para que o cantor visitasse as mais longínquas cidades do país, propagando seu nome.

Talvez o autor exagere um pouco, principalmente por desconsiderar a força das redes formadas pela afiliação de rádios do interior do país às grandes emissoras cariocas, em especial a Nacional. No entanto, não se pode desconsiderar a eficácia da atuação dos fãs-clubes, perceptível em momentos cruciais como a realização de um concurso de Rainha do Rádio.

Novamente, é Emilinha, Rainha do Rádio de 1953, a estrela em questão. Além da compra e venda de votos, fundamental para sua eleição, são organizadas apresentações em cinemas, teatros (ou em qualquer outro lugar com capacidade física para abrigar os fãs da cantora) no maior número de cidades possível. As visitas propiciam, além do contato com os fãs, o recebimento de ajuda material na forma de presentes, ou mesmo de dinheiro, a ser revertida em votos<sup>49</sup>.

Embora desde a eleição de Marlene em 1949, tais concursos não possam ser pensados sem a participação de patrocinadores (responsáveis pela compra de grandes quantidades de votos), os fãs-clubes desempenham um papel central na movimentação, tanto no sentido físico quanto no figurado: isto é, eles facilitam a circulação da estrela pelas localidades em que se situam e promovem a agitação em torno dela. Nesse

---

<sup>49</sup> "Conheça Leitor Como se Faz uma Rainha", Revista do Rádio, 07/04/1953.

sentido, o fã integra e mais do que isso, produz, o circuito de fabricação/sustentação da estrela e de um modelo de radiofonia.

\* \* \* \* \*

Este inventário dos modos de atuação dos fãs não deve ser entendido como um resgate do papel "ativo" do público radiofônico e, conseqüentemente, como uma contraposição às análises que denunciam a manipulação do público pelas estruturas de comunicação de massa. Para além das caracterizações do fã como passivo ou ativo, isto é, como sujeito de uma manipulação ou agente de uma resistência, interessa-nos mapear as práticas que definem o ser fã das estrelas do rádio entre os anos 40 e 50, percebendo como elas funcionam no sentido da fabricação e sustentação das próprias estrelas e de um modelo de radiofonia que qualificamos de "rádio espetáculo".

Na verdade, a figura do fã é construída como entidade autônoma (isto é, que participa, determina a fama ou a decadência de uma estrela, interfere em sua vida particular) dentro do próprio discurso produzido pelo rádio e pelas estrelas sobre si mesmos. Desse modo, o fã, em um sentido mais geral, é tomado como o responsável pelos sucessos e fracassos, como se verifica na seguinte análise realizada pela Revista do Rádio:

*O que move o rádio é o aplauso popular, o prestígio do povo àquilo que o microfone divulga, promovendo aumento de vendas e circulação de dinheiro. (...) Os fãs fazem e desfazem o cartaz dos artistas. (...) Percebe-se quando o artista chega ao auge quando os fãs saem à sua procura, pedindo autógrafos ou palavras. Ou quando chegam centenas de cupões ao "Correio dos Fãs" indagando sobre particularidades do artista<sup>50</sup>.*

O mesmo pode ser dito a respeito do discurso das estrelas em relação aos fãs. Observe-se, porém, o tom de maior intimidade e agradecimento neste trecho da seção

---

<sup>50</sup> "As Fan...áticas do Rádio ...", op. cit.

"Angela Maria Escreve", da revista Radiolândia, após ser eleita Rainha do Rádio em 1954:

*Minhas queridas, vocês foram maravilhosas, estupendas. Sei de gente que gastou todo o ordenado para comprar votos, de gente que andou sofrendo até fome, em viagens infundáveis por aí afora, de gente que brigou defendendo minha moral. Depois foi o maravilhoso broche que vocês me ofereceram quando cantei pela primeira vez, já como rainha. (...) sabendo da situação financeira de cada uma de vocês, posso avaliar o que não custou em privações. Quem sabe até a fantasia para o Carnaval não foi relegada a um segundo plano? Minhas lágrimas são poucas para dizer de toda a minha emoção (...)*<sup>51</sup>.

Tanto a análise da Revista do Rádio quanto o agradecimento de Angela Maria delineiam o perfil do fã; em ambos ele aparece como aquele que é, acima de tudo, fiel: ama sua favorita e dedica-se a ela, não medindo esforços para reiterar sua condição de "maior"; por isso, faz-se presente e ativo, mesmo que isso implique em prejuízo próprio.

Na verdade, pode-se dizer, que o fã torna-se uma espécie de personagem, com papel a ser desempenhado e personificado em algumas figuras-modelo, como as fãs que aparecem na "Galeria das Fan...áticas", seção existente na Revista do Rádio durante o ano de 1954. Novamente, o que se vê são declarações que evidenciam a devoção e o carinho pela eleita, além de reiterarem sua grandiosidade como artista, principalmente, como pessoa humana.

Regina Silva, considerada fã número um de Marlene, fundadora da "Legião de Fãs" da cantora, declara que a ouviu pela primeira vez no "Programa César de Alencar", em 1948: *Bastou para que eu ficasse sua fã para a vida toda. Lembro-me de todos os números que cantou naquele programa (...)*. O deslumbre foi reforçado quando a viu no palco pela primeira vez: *(...) minha Marlene é maior do que eu pensava*.

A excursão da cantora a Paris foi uma das ocasiões mais tristes para ela, pois durante a despedida *teve a impressão de que não veria mais Marlene de volta, e sem*

---

<sup>51</sup> Radiolândia, primeira quinzena de janeiro de 1954.

*ela, afirma Regina, não posso viver. Sua maior proeza foi por ocasião do casamento de sua favorita, quando teve que lutar um bocado para chegar perto de Marlene, e quase ficou debaixo de um automóvel. No entanto, ela não parece se abalar com risco que correu:*

*Pretendo ainda viver muito, mas se o meu destino é morrer debaixo de um automóvel, não seria tão mal se fosse ao menos o carro de Marlene<sup>52</sup>.*

Mas, a síntese da fã é Nadir, a número um de Emilinha Borba. Além da dedicação normal dispensada à sua eleita -- ao final de cada audição semanal do "Programa César de Alencar", ela presenteava Emilinha com um maço de cigarros, flores e biscoitos --, Nadir tornou-se íntima da estrela, a ponto de frequentar sua casa e tornar-se uma das personagens de seu diário:

*Nadir é uma de minhas fãs mais ardorosas. De férias no seu emprego, Nadir passa todas os dias, até a noite, em minha casa ajudando-me na correspondência e no gurada-roupa. É um amor de garota. Acostumei-me a querê-la como um parente. O Barnabé [cachorro de estimação de Emilinha] que parece mesmo disposto a me provocar ciúmes. Mal a Nadir pega a coleira para levá-lo a passeio, Barnabé pula de alegria indiferente até ao meu chamado!<sup>53</sup>*

Dedicação e fidelidade, baseadas em uma afeição profunda e sincera pela estrela caracterizam a verdadeira fã, garantindo a autenticidade, ou melhor, a verossimilhança de suas manifestações e seus modos de atuação, enfim, ao espetáculo. O termo espetáculo faz pensar em representação, a qual, já deve ter ficado claro, move o rádio naquele período. Representação no sentido da existência de práticas e modos de comportamento que se cristalizaram, isto é, foram codificados ao longo dos anos, tornando-se balizas de funcionamento daquele universo.

Paralelamente, é fundamental perceber que as práticas e modos de sociabilidade descritos ao longo do capítulo constituintes da relação público-estrela e da radiofonia

---

<sup>52</sup> Seção: Galeria das Fan...áticas, Revista do Rádio, 02/01/1954.

<sup>53</sup> Seção: Diário de Emilinha, Revista do Rádio, 15/01/1952.

do período configuram uma estética que os singularizam: uma estética do espetáculo cuja beleza e potência reside em sua potência de produção de efeitos, configurados na grandiosidade do próprio espetáculo e, particularmente, no apelo emocional.

## CAPÍTULO TRÊS: MÚSICAS E INTÉRPRETES

### 1. Uma Proposta de Abordagem das Músicas

Ao longo dos dois capítulos anteriores procuramos acompanhar, por meio de inventário e dos cruzamentos de práticas, modos de sociabilidade, discursos e signos, o processo de constituição de um universo cultural e estético potencializado por meio das estrelas do rádio. Este processo ocorre em planos e de modos diversificados que, em se entrecruzando e combinando, demarcam territórios que se sustentam na próprias práticas que os constituem. Procuramos, então, acompanhar a dinâmica de funcionamento desses planos, bem como alguns cruzamentos entre eles, de modo a tornar visíveis as tecituras desses territórios e funcionamento deles.

Também vimos que este acompanhamento requer mais do que a identificação dos elementos que constituem esses territórios. Ele consiste, sobretudo, em perceber como signos, discursos e práticas se imbricam, pois é nessas imbricações que a singularidade deles se demarca. Assim, quando falamos em singularidade, estamos nos referindo a processos, isto é, aos próprios modos de articulação -- de signos, práticas e discursos --, que delineiam, ao mesmo tempo, territórios e uma estética.

Estética, aqui, não se resume às características formais ou externas de um objeto, mas diz do próprio modo de funcionamento de um universo cultural e histórico em sua potência de produzir efeitos e seus modos de aglutinação de signos, discursos e práticas. Em outras palavras, a estética diz da própria maneira como um universo cultural, no caso, existe e funciona durante um período e, portanto, diz da história de uma época. Não seria indevido dizer, então, que estética e história se confundem na medida em que dizem de processos e modos de configuração de uma determinada realidade signica, de informação, de modos de perceber o mundo e viver.

Esta existência e este modo de funcionamento -- a estética -- são perceptíveis na maneira como os signos, discursos e práticas atuam em determinado plano, se

entrecruzam e/ou ressoam em outro plano aparentemente distinto e não-relacionado com o primeiro. Daí a necessidade de termos uma visão ampliada, que não se restrinja a uma análise dos conteúdos, mas que possibilite perceber a maneira como eles se articulam, inclusive em planos distintos para que possamos perceber como os signos constituem territórios. Em outras palavras, estamos nos referindo à necessidade de cruzar séries distintas de documentação -- revistas, gravações e músicas, no nosso caso -- para termos uma visão dos tipos de signos, informações e práticas que foram criados a partir do que se disse sobre as estrelas do rádio e do que foi vivido em torno delas.

No primeiro capítulo acompanhamos como a estrela radiofônica se constitui em uma superfície discursiva que se tece no cruzamento de falas referentes à sua intimidade e vida profissional, em que a veracidade do que é dito sobre ela não é essencial, muito embora a verossimilhança o seja. Esta é assegurada pelo investimento na intimidade, em que o amor tem um lugar central. Vimos ainda que o mesmo discurso sobre o amor que sustenta a construção da figura da estrela também está presente em outras falas sobre as mulheres presentes, por exemplo, em seções femininas de revistas como O Cruzeiro e A Cigarra. Veremos, ainda neste capítulo, como um discurso formulado dentro dos mesmos padrões aparece nas músicas interpretadas pelas nossas estrelas radiofônicas.

No segundo capítulo, a discussão centrou-se sobre os programas de auditório e as práticas a ele relacionadas enquanto outro canal de construção e reiteração do status de estrela das cantoras radiofônicas. Isso ocorre por meio de dinâmicas próprias a este gênero de programa, que abrangem as apresentações das cantoras, os concursos de Rainha do Rádio e os modos de participação do público, evidenciados na presença nos auditórios e nos fãs-clubes.

Vale lembrar ainda o caráter profundamente emocional das manifestações que envolvem as estrelas do rádio, o que também assegura a verossimilhança e autenticidade dessas manifestações, bem como as transforma em espetáculo, em virtude de sua potência de produção de efeitos, evidenciada grandiosidade das manifestações e nos próprios mecanismos de idolatria das estrelas, ou seja, a confecção e distribuição de presentes e faixas assim como as homenagens.

O que chamamos aqui de grandiosidade se confunde com o caráter emocional que envolve tudo o que diz respeito à estrela, o que garante a sua figura um caráter ficcional. Isso fica evidente nas "histórias reais" de Dalva de Oliveira e Nora Ney, cujas vidas, ou melhor, cujas narrativas de suas vidas nas revistas se assemelham a enredos de novelas e de sambas-canções, muitas vezes interpretados pelas próprias cantoras.

Neste sentido, vale a pena repetir, os signos não podem ser analisados isoladamente. Esta afirmação tem um duplo significado aqui: eles não podem ser analisados exclusivamente em uma única série documental nem podem ser entendidos enquanto um conteúdo puro e simplesmente. Os signos estão inseridos em processos e, mais do que isso, eles ganham vida e materialidade em cruzamentos de discursos, que por sua vez se cruzam com práticas, seja no plano da radiofonia seja no plano do público, ou em ambos, já que eles também se cruzam.

São nesses processos que a estética ganha corpo, se configura e garante a singularidade de um processo, universo cultural ou momento histórico, o que, em nosso entender, são os próprios processos de formulação de territórios. Dessa forma, a estética se confunde e, mais do que isso, se formula em processos históricos.

Cabe ainda, para completarmos o mapeamento a que nos propusemos, analisar algumas músicas interpretadas pelas estrelas radiofônicas. Tais músicas consistem em linhas por meio das quais também se delineiam as figuras das estrelas, conforme já o demonstramos brevemente no primeiro capítulo, assim como uma formulam uma estética que demarca a relação público-estrela de rádio que, por sua vez, foi um dos elementos centrais da chamada era de ouro do rádio no Brasil.

Nos dois capítulos anteriores pudemos tomar contato com algumas características que particularizam esteticamente o universo das estrelas do rádio, que se tornam visíveis nas maneiras como suas figuras são delineadas -- o investimento no amor é um exemplo -- ou no caráter emocional das manifestações que envolvem a figura da estrela. Algumas destas características, veremos, também aparecerão ao longo da análise das músicas, porém dentro de um registro próprio, isto é, ganhando materialidade em ritmos, narrações de histórias de amor e determinados modos de interpretação.

Deste modo, não basta procedermos a uma análise dos conteúdos, o que normalmente consiste em uma interpretação de mensagens supostamente veiculadas pelas músicas, como se tornou comum. Tal abordagem, além de se basear em uma visão das intérpretes como porta-vozes de interesses que a estrela representaria ou de desejos do público, trata as letras como conjuntos mensagens que se quer transmitir ao público ou por interesse de dominação ou para satisfazer suas necessidades psicológicas. Neste caso, a função do estudioso é revelar o sentido inerentes a essas mensagens.

Diferentemente, propomo-nos a tratar a música enquanto conjunto que envolve palavras, música e interpretação. Esta articulação cria territórios em que ganham corpo modos de tratar e expressar sentimentos, emoções, e até conceitos e concepções de vida, que demarcam uma estética que, por sua vez, caracteriza o universo de signos e processos que estamos estudando.

## **2. Boleros e Sambas-Canções**

A análise dos processos de construção das estrelas radiofônicas levou-nos a tomar como um dos eixos do primeiro capítulo o investimento na intimidade que, vimos, apóia-se principalmente na vida amorosa da estrela. Mais do que os "fatos" referentes à vida de uma determinada cantora -- seus namoros, casamentos, separações e decepções --, são trazidas para o plano de circulação discursiva questões como casamento, divórcio, maternidade, concepções de felicidade que, dispostas de uma determinada maneira, compõem determinadas figuras de estrelas, bem como modos de ser mulher que abarcam leituras psicológicas da natureza feminina, normas, códigos e modos de comportamento moralmente adequados.

Assim, visando permanecer dentro do mesmo campo de problematização, optamos por nos centrar, neste terceiro capítulo, sobre os boleros e sambas-canções,

gêneros musicais de destaque do chamado repertório de meio de ano das cantoras que estamos analisando<sup>1</sup>.

Esta opção não se explica apenas pelo fato de esses gêneros tematizarem amor em quase todas as suas variações (traído, perdido, platônico, esquecido, frustrado etc), mas também porque os ritmos e melodias criam modos de vivência amorosa, seja na dança -- o ritmo lento e cadenciado favorece a aproximação dos corpos --, seja na "curtição" da "fossa" em companhia de uma dose de uísque e um de cigarro nos ambientes escuros e abafados das boates, seja na saudade do amor ausente embalada pela música romântica que se ouve no rádio ou disco.

Particularmente no que diz respeito ao bolero, podemos dizer que o Brasil viveu uma verdadeira febre do ritmo na primeira metade da década de 50 tendo, segundo Abelardo Barbosa, o Chacrinha, um único concorrente a altura: o baião<sup>2</sup>.

*Os compositores populares estão assustados e com razão. A música popular brasileira está passando por uma fase perigosa, a fase dos boleros. Já não falemos do baião, que é música brasileira também, mas que sofre o mal da quantidade suplantando a qualidade. Falemos da imensa facilidade que o bolero encontra no mercado de consumo, consumo de gravações, consumo de direito autoral, consumo de execuções em bailes. (...)*<sup>3</sup>.

O bolero domina o cenário musical da época principalmente na forma de versões, muitas das quais immortalizadas nas vozes de Emilinha Borba e, em menor escala, Dalva de Oliveira e Angela Maria.

Já quando nos referimos aos sambas-canções, falamos de uma variação mais lenta e melódica do samba que, entre final dos anos 40 e início dos 50, aproxima-se do bolero

---

<sup>1</sup> A expressão repertório de meio de ano designa os gêneros musicais não-carnavalescos, que eram gravados durante o ano, em que prevaleciam as canções românticas. A própria existência da expressão revela a importância do Carnaval dentro do calendário musical anual, na medida em que atua como marco divisor.

<sup>2</sup> O baião, ritmo nordestino, tornou-se sucesso nacional desde meados dos anos 40, tendo sido encarado por alguns como único ritmo genuinamente brasileiro capaz de concorrer com o bolero. Eis as palavras do Chacrinha: (...) *o baião vencerá, marcando uma vitória sensacional para a música brasileira*, Seção: Chacrinha Musical, Revista do Rádio, 19/09/1950.

<sup>3</sup> Seção: O Rádio em Revista, Revista do Rádio, 19/09/1950.

e da canção romântica norte-americana. Geralmente, eram composições de autores brasileiros, porém com marcada influência dos gêneros estrangeiros, tanto no que diz respeito ao ritmo quanto à temática das letras.

Pode-se, até, reconhecer duas vertentes quando se fala em samba-canção neste período: de um lado, temos a dita sofisticada, de inspiração americana, em que se destacam intérpretes como Dick Farney e Lúcio Alves, e conjuntos como Os Cariocas, entre outros. Sintonizada com o jazz e os conjuntos vocais norte-americanos, isto é, com o que havia de mais moderno e *cool*, esta vertente propõe temas mais leves e lúdicos, arranjos orquestrados, e um estilo de interpretação que evita os arroubos emocionais de um Orlando Silva ou um Francisco Alves. Em outras palavras, Frank Sinatra e Chet Baker eram inspirações e algumas das referências obrigatórias para compositores e intérpretes que foram o núcleo-base do que, no final da década de 50, passou a ser chamado de bossa nova.

De outro lado, há aquela vertente do samba-canção que se aproxima do bolero, quer pela temática das letras, quer pelo ritmo, quer pela interpretação que exacerba em sentimentalismo. Neste campo vale destacar desde autores de versões, como Lourival Faissal e David Nasser, até compositores do porte de Herivelto Martins, Antônio Maria, ou Lupiscínio Rodrigues, para citar apenas três. Quanto aos intérpretes, desconsiderando-se os cantores, vai-se desde uma Dalva de Oliveira ou uma Angela Maria até Nora Ney, Dolores Duran e Maysa, passando por Emilinha Borba e Carmen Costa. Ou seja, o espectro é amplo e abrange estilos de interpretação bastante diferenciados<sup>4</sup>.

Vale chamar a atenção para um processo específico que o samba-canção sofreu a partir do início dos anos 50, o chamado “aboleramento”, o que cria uma espécie de variação do gênero. Tal processo está relacionado à popularização, em escala mundial,

---

<sup>4</sup> A demarcação de “duas linhagens” pode ser encontrada em Beatriz Borges. *Samba-Canção – Fratura e Paixão*, Rio de Janeiro. Codcri, 1982. Segundo a autora, o samba-canção surgiu por volta de 1928 e foi criado por compositores semi-eruditos que viviam nos morros cariocas. A principal característica do gênero, segundo ela, é combinar elementos do samba (no ritmo) e da canção (na melodia). Beatriz se baseia em pesquisa realizada por Marysa Lyra e citada por José Ramos Tinhorão em seu livro *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis, Vozes, 1978.

dos ritmos latinos e se torna visível na exarcebação emocional das músicas, tanto no que se refere às letras quanto à melodia, que tende a se tornar mais “chorosa”, dos nossos sambas-canções. A interpretação também passa a ser pautada pelo bolero e assim se torna “exagerada”. Paralelamente, prolifera, também na década de 50, a chamada indústria das versões -- traduções para o português de músicas compostas em outras línguas, em especial, boleros. A título de exemplo, vale lembrar que “Dez Anos”, que talvez seja o maior sucesso de Emilinha Borba, é uma versão escrita por Lourival Faissal. Segundo críticos e historiadores da música brasileira, alguns inclusive dos anos 50, a influência do bolero teria provocado uma queda do nível de qualidade do samba-canção.

É fundamental perceber, no entanto, que a utilização desta classificação aqui tem caráter essencialmente didático. Também é preciso lembrar que ela foi formulada posteriormente àquele período histórico, a partir de referências musicais e de valor fixadas pela bossa nova. Ou seja, até meados dos anos 50, os cantores e intérpretes circulavam por uma e outra vertente, se é que podemos dizer assim, sem se preocupar com a filiação a um ou outro grupo. Isso pode ser percebido, por exemplo, no fato de Emilinha Borba ter sido uma das intérpretes da “Sinfonia do Rio de Janeiro”, criada por Billy Blanco e Tom Jobim, em 1954. Ou ainda, podemos lembrar o caso de Nora Ney, que foi uma das integrantes do fã-clube Sinatra-Farney, formado em fins dos anos 40, e que teria se tornado um reduto de músicos e apreciadores de música qualificados como “modernos” <sup>grupos em</sup> apreciadores de jazz e das “novidades” musicais norte-americanas (entenda-se por isso Frank Sinatra, Stan Kenton, Chet Baker). Nora não só foi uma das expoentes das constelação estelar radiofônica, como se consagrou como a principal intérprete de Antônio Maria, abominado pelos “modernos” por ser visto como compositor-síntese de tudo o que era encarado como velho em termos musicais no Brasil<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o Sinatra-Farney fã-clube, leia o primeiro capítulo de Castro, Ruy, *Chega de Saudade -- a História e as Histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

### 3. Rompimentos Intempestuosos

*Que será? Da minha vida sem o teu amor Da minha boca sem os beijos teus Da minha alma sem o teu calor Que será? Da luz difusa do abajur lilás Se nunca mais vier a iluminar Outras noites iguais Procurar uma nova ilusão, não sei... Outro lar não quero ter além daquele que sonhei Meu amor, ninguém seria mais feliz que eu Se tu voltasses a gostar de mim Se o teu carinho se juntasse ao meu Eu errei Mas se me ouvires me darás razão Foi o ciúme que se debruçou sobre o meu coração<sup>6</sup>.*

Segunda música gravada por Dalva de Oliveira durante a famosa "polêmica musical" travada entre ela e seu ex-marido, o compositor Herivelto Martins, "Que Será?" tornou-se um clássico do repertório da cantora e do bolero "made in Brazil".

Diferentemente da gravação que inaugurou a "polêmica" -- "Tudo Acabado"<sup>7</sup>, em que prevalece a lucidez e o clima de análise dos motivos que levaram ao rompimento do casal --, "Que Será?" é bem mais emocional, assemelhando-se a um desabafo da mulher que sofre com a separação.

Constatado o final do casamento, prevalece a dor e a solidão. Afinal como continuar a viver sem o amor, os beijos e o calor do amado? O que fazer com o abajur lilás, testemunha de tantas noites de amor?

O sentido de sua existência, a letra deixa claro, apoiava-se nessa relação, ou melhor, naquele homem, muito embora ela o tivesse traído. Sua única esperança é o reatamento, que ela pede após reconhecer o "erro" cometido e demonstrar seu mais profundo arrependimento, explicitado na interpretação carregada nos agudos nos momentos mais críticos da música.

O desabafo da mulher abandonada continua em "Errei, Sim", gravação que sucede "Que Será?" na dita polêmica.

---

<sup>6</sup> "Que Será?" de Marino Pinto e Mário Rossi, Odeon, 1950.

<sup>7</sup> *Tudo acabado entre nós/ Já não há mais nada/ Tudo acabado entre nós/ Hoje de madrugada/ Você chorou e eu chorei/ Você partiu e eu fiquei/ Se você volta outra vez, eu não sei/ Nosso apartamento agora vive à meia-luz/ Nosso apartamento agora, já não me seduz/ Todo o egoísmo veio de nós dois/ Destruímos hoje, o que podia ser depois.* Autoria: J. Piedade e Oswaldo Martins. Odeon, 1950.

*Errei, sim' Manchei o teu nome' Mas, foste tu mesmo o culpado' Deixavas-me em casa me trocando pela orgia' Faltando sempre com a tua companhia' Lembro-te agora, que não é só casa e comida' Que prende por toda a vida' O coração de uma mulher' As jóias que me davas' Não tinham nenhum valor' Se o mais caro me faltava' que era todo o teu amor' (...)*<sup>8</sup>.

Embora aqui, como na gravação anterior, a personagem assuma o "erro", seus sentimentos já são outros: em vez do arrependimento e do desejo implícito de reatamento, prevalece o desabafo dos motivos que justificam o adultério -- a solidão e o desprezo do marido, que aparece, desse modo, como verdadeiro responsável pelo final do casamento.

Em ambas as músicas a dramaticidade dá o tom da interpretação. Após uma introdução que lembra as aberturas dos filmes da Hollywood clássica, o bolero ganha corpo quando Dalva começa a cantar. Também nas duas gravações o estado de espírito da personagem, que dará o tom da música até o final, fica evidente logo na primeira frase; se "*que será?*" deixa patente o desespero e a perda de sentido da existência, "*errei, sim*" sugere que a personagem assume a culpa em alto e bom som.

Criado o clima inicial, este é sustentado por meio da letra que, em si, aborda a separação e a traição de uma maneira um tanto quanto emocional, bem como por meio de estratégias de interpretação cujo efeito é a intensificação da emotividade, tais como a colocação do acento de cada frase sobre a última palavra (*Que seráááá? Da minha vida sem o teu amorrrr (...)* e assim por diante) ou a simulação de emoções, como o choro e a raiva em "Errei, Sim".

Em outras palavras, a letra, o ritmo e, principalmente, a interpretação compõem um conjunto, cujo objetivo é a expressão dos sentimentos das personagens das histórias contadas. Desse modo, o fato de essas gravações terem sido feitas durante o tumultuado processo de desquite de Dalva de Oliveira, somente veio a reiterar a intensidade dramática das músicas, na medida em que ao cantar a dor, a solidão, a culpa, Dalva parecia estar extravasando seus próprios sentimentos.

---

<sup>8</sup> "Errei, Sim" de Ataulfo Alves, Odcon. 1950.

Tal impressão é definitivamente confirmada em "Calúnia", terceira gravação de Dalva integrante da "polêmica," realizada quando já estava consagrada como cantora solo. Novamente após uma introdução que lembra a dos filmes norte-americanos da época, Dalva canta:

*Quiseste ofuscar minha fama' E até jogar-me na lama' Só porque eu vivo a brilhar' Sim, mostraste ser invejoso' Viraste até mentiroso' Só para caluniar' Deixa a calúnia de lado se de fato és poeta' Deixa a calúnia de lado, pois ela a mim não afeta' Se me ofendes, serás tu o ofendido' Pois quem com ferro fere, com ferro será ferido<sup>9</sup>.*

Após a dor da separação (e a esperança velada de reatamento), a declaração do "erro" acompanhada da devida atribuição da responsabilidade ao (ex-) marido, temos a volta por cima. Realmente, é difícil não acreditar que se trata da experiência efetivamente vivida pela mulher Dalva de Oliveira.

No entanto, determinar se de fato Dalva cantava ou não a sua dor não nos leva a lugar nenhum no que diz respeito à compreensão do universo temático e estético dos boleros e sambas-canções. O que importa é que esta dubiedade, semelhante à verificada no processo de construção das figuras das estrelas radiofônicas verificada na combinação de elementos das vidas pessoal e profissional das cantoras e, neste caso, na reiteração de uma concepção de interpretação, qual seja, a capacidade de tornar verossímil, e portanto verdadeiro, o que está sendo cantado. Em outras palavras, como tais gêneros se sustentam na expressão de sentimentos, estes devem parecer verdadeiros para que a intensidade dramática dos mesmos seja garantida.

Assim, mais do que uma estratégia mercadológica -- é sabido que todas estas gravações garantiram a Dalva de Oliveira os primeiros lugares das paradas de sucesso quase ininterruptamente durante dois anos --, a confusão entre "vida real" e a história narrada na música sustenta dramaticamente a história contada e, mais do que isso, os próprios sentimentos expressados que, dessa forma, parecem verdadeiros.

---

<sup>9</sup> "Calúnia" de Marino Pinto e Paulo Soledade, Odeon, 1951.

A verossimilhança é fundamental nos boleros e sambas-canções porque são gêneros musicais que cantam o que vai na alma das pessoas (isto é, das personagens das histórias). Assim, apesar da "coincidência" com "fatos reais" da vida da intérprete ocorrida no caso de Dalva, o fundamental não é que as letras tenham um fundo de realidade, mas que a intérprete seja capaz de criar um clima adequado aos sentimentos expressados e à história contada que, deste modo, parecem reais. Nesse movimento, a letra consiste no suporte a partir do qual o sentimento é extraído, na medida em que nela são tematizadas, além dos próprios sentimentos da personagem, as causas e os motivos que deram origem a um certo estado de alma.

A letra é, nos boleros e sambas-canções, a base para a música e a interpretação. De modo geral, contam uma história -- com começo, meio e fim -- que permite a visualização de um quadro completo dos acontecimentos. Em "Tudo Acabado" a mulher rememora o momento do rompimento -- (...) *Tudo acabado entre nós/ Hoje de madrugada/ Você chorou e eu chorei/ Você partiu e eu fiquei* (...) -- para em seguida constatar a solidão e o desgosto pela vida, configurados no apartamento que *agora vive a meia-luz*, para terminar com uma análise dos motivos da separação -- o egoísmo -- e lamentar o futuro comum (e provavelmente feliz) não-concretizado.

O mesmo tipo de narrativa é repetido em "Que Será?" e "Errei, Sim". Na primeira, o reatamento é pedido após a revelação do estado de solidão em que a personagem se encontra, seguido da admissão do erro e da culpa; na segunda a solidão (o abandono do marido que a trocava pela orgia e faltava com sua companhia) aparece como a justificativa do erro, isto é, da traição que, por sua vez, provocou a separação.

Tomando as três músicas em conjunto temos o quadro completo da crise de um casamento, em que a solidão e o adultério têm um lugar central, já que são eles que movem os personagens e criam as situações e os estados de espírito em que se encontram. Vale chamar atenção ainda para a relação de causa e consequência estabelecida entre a dor, a solidão e o "erro", semelhante à verificada nos conselhos de Maria Teresa a suas leitoras em O Cruzeiro, por exemplo: cruzada a fronteira do certo e

do errado, mesmo quando o erro resulta do descaso e abandono do marido, o que resta à mulher é apenas dor e solidão.

Afinal, o adultério faz jus a um julgamento implacável:

*Eu gostei tanto quando me contaram ' Que lhe encontraram chorando  
e bebendo na mesa de um bar' E que quando os amigos do peito por  
mim perguntaram' Um soluço cortou sua voz' Não lhe deixou falar'  
Mas eu gostei tanto quando me contaram ' Que tive mesmo que fazer  
um esforço para ninguém notar' O remorso talvez seja a causa do seu  
desespero' Você deve estar bem consciente do que praticou' Ai, me  
fazer passar esta vergonha com um companheiro ' É a vergonha é a  
herança maior que o meu pai me deixou' Mas enquanto houver forças  
em meu peito eu não quero mais nada' Só vingança aos santos  
clamar' Você há de rolar como as pedras que rolam na estrada' Sem  
ter nunca um cantinho de seu para poder descansar<sup>10</sup>.*

Clássico de Lupiscínio Rodrigues consagrado na voz de Linda Batista (embora também tenha sido gravado por Dalva de Oliveira), "Vingança" sintetiza a impossibilidade de perdão ao adultério: nem a culpa, o arrependimento ou mesmo o remorso da mulher podem limpar a honra manchada. Exatamente, trata-se de uma questão de honra, e por isso, nem o maior amor do mundo pode perdoar.

A profundidade da ofensa, a dor do homem traído e mesmo o prazer da vingança ganham materialidade na diferença de modulação das frases por Linda. A ênfase em certas palavras-chaves, como vingança e honra, revelam determinação e raiva. Já a frase "Ai, me fazer passar esta vergonha com um companheiro", pronunciada em tom mais baixo, expressa a própria vergonha, a dor e, novamente, raiva.

Cantando a dor, a solidão, a impossibilidade do resgate da felicidade e, sobretudo, da paz de espírito, esses boleros e sambas-canções definem o destino da mulher que erra: a solidão e o sofrimento. Nem por isso essas mulheres deixam de viver os relacionamentos amorosos em sua plenitude. Trata-se de mulheres maduras, que não têm uma visão ingênua da existência nem do amor e que, acima de tudo, são movidas pela paixão. Paixão que ao mesmo tempo em que as aprisiona, tornando o adultério ou o

---

<sup>10</sup> "Vingança" de Lupiscínio Rodrigues, RCA Victor, 1951.

amor ilícito inevitável, e lhes dá forças para suportar a dor intrínseca à condição de "outra" ou adúltera.

Dalva, já o vimos, além de assumir publicamente seu erro, recebe de cabeça erguida as pedras que lhe atiram -- (...) *Mas se existe ainda quem queira me condenar Que venha logo a primeira pedra atirar*<sup>11</sup>. Carmen Costa não só assume sua condição de outra, mas se vangloria dela: (...) *Não tenho nome Trago o coração ferido Mas tenho muito mais classe Do que quem não soube segurar o marido*<sup>12</sup>.

E Maysa responde àqueles que dela falam:

*(...) Se alguém não quiser entender e falar, pois que fale' Eu não vou me importar com a maldade de quem nada sabe E se a alguém interessa saber' Sou bem feliz assim Muito mais do que quem já falou' Ou vai falar de mim.*

Afinal, a paixão é incontrolável. Pelo menos é o que revela a primeira parte do samba-canção:

*Ninguém pode calar dentre mim/ Esta chama que não vai passar/ É mais forte do que eu/ E não quero dela me afastar/ Eu não posso explicar como foi/ E só digo o que penso/ Só faço o que gosto/ E aquilo que creio/ (...)*<sup>13</sup>.

A paixão leva ao erro, ao amor ilícito e traz, inevitavelmente, a dor. Mas quando ela acontece, não há como escapar, e, por isso, a paixão se confunde com o destino, contra o qual não se pode lutar.

*Aconteceu/ Mas por que razão tu não sabes nem eu/ A culpa é de quem?/ Sei que não é minha nem tua também/ Talvez fosse o tempo, que é neste mundo quem faz e desfaz/ E assim este amor que nasceu entre nós/ Cada vez cresce mais/ Eu sei que não tenho direito, não/ De amar a mais ninguém neste mundo/ Mas o que vou fazer, enfim/ Se*

---

<sup>11</sup> "Errei, Sim", op. cit.

<sup>12</sup> "Eu Sou a Outra" de Ricardo Galeno, n.i., s.d.. Eis a letra completa do samba-canção: *Ele é casado/ E eu sou a outra na vida dele/ Que vive qual uma brasa/ Por lhe faltar tudo/ Ele é casado/ Eu sou a outra que o mundo difama/ Que a vida, ingrata, maltrata/ E sem dó cobre de lama/ Quem me condena/ Como se condena uma mulher perdida/ Só me vê na vida dele/ Mas não o vê na minha vida/ Não tenho nome/ trago o coração ferido/ Mas tenho muito mais classe/ Do que quem não soube prender o marido.*

<sup>13</sup> "Resposta", autoria de Maysa, RGE, s.d.

*eu te quero e tu queres a mim/ Vamos então esperar/ Para ver qual será o fim*<sup>14</sup>.

Mesmo porque, se a honra é um valor a ser preservado e o casamento é o relacionamento idealizado, eles não garantem a felicidade que a paixão traz, mesmo quando acompanhada da dor. Sem paixão resta o vazio, ocultado na dedicação irrestrita da mulher...

*Os meus olhos são teus/ Minha boca também/ Em casa ou na rua/ Eu sou toda tua/ E de mais ninguém/ Dar-te-ei minha vida/ Se preciso for/ Mas eu não te iludo/ De mim tu tens tudo/ Só não tens meu amor/ (...)*<sup>15</sup>.

Ou na (falsa) felicidade evidenciada nas alianças...

*Quem nos via passar/ Sorridentes, de braços de dados/ Trazendo nos dedos alianças de casado/ Jamais poderá imaginar/ Que hoje vivemos tristes e separados/ Não soubemos esconder/ Entre risos e esperanças/ A falsa felicidade que demonstrava nas alianças/ Hoje vives por aí a esmo/ E eu nem sei de mim mesma/ Trago ainda a minha aliança no dedo/ E tens a tua guardada em segredo*<sup>16</sup>.

#### 4. Ausência

*Assim se passaram dez anos/ Sem eu ver teu rosto/ Sem olhar teus olhos/ Sem beijar teus lábios/ Assim, foi tão grande a pena que sentiu a minha alma/ Ao recordar que tu foste meu primeiro amor/ Recordo junto a uma fonte nos encontramos/ Que alegre foi aquela tarde para nós dois/ Recordo quando a noite abriu o seu manto/ E o canto daquela noite nos envolveu/ O sono fechou meus olhos, me*

<sup>14</sup> "Aconteceu" de Peterpan, interpretada por Emilinha Borba. Continental, 1952.

<sup>15</sup> A música continua: *Não merece castigo/ Quem fala a verdade/ Casei-me contigo/ Sem ter amizade/ Mata-me se queres me matar/ Mas esta é a verdade/ A necessidade obrigou-me a casar.* Criação de Peterpan, interpretada por Emilinha Borba. Gravação Continental de 1954.

<sup>16</sup> Interpretada por Linda Batista no "Horário dos Cartazes" da Rádio Nacional em 1955, esta música de Miguel Curi e Nelson Santos nunca chegou a ser gravada em disco. A versão aqui utilizada foi extraída do LP "Linda Batista" da coleção "Os Ídolos do Rádio", vol. XII, lançada pela Collector's Edições Ltda em 1988.

*dormecendo/ Senti tua boca linda a murmurar/ Abraça-me, por favor,  
minha vida/ E o resto desse romance/ Só sabe Deus...*<sup>17</sup>.

Entre todas das versões gravadas por Emilinha Borba -- e não foram poucas... -- o bolero "Dez Anos" resgata a história de um amor que ficou na promessa. Não se trata, contudo, de qualquer amor, e sim do primeiro amor que, mesmo após tanto tempo, permanece vivo na lembrança.

A lembrança é fundamental aqui: através dela a mulher reitera a ausência do amado -- *Assim, se passaram dez anos/ Sem eu ver teu rosto/ Sem olhar teus olhos/ Sem beijar teus lábios/(...)* -- e relata a breve história de amor. Mais do que isso, através da rememoração, a mulher reconstitui os momentos compartilhados e, mais do que isso, revive a felicidade propiciada por eles ao cantar sua história.

Se o passado foi feliz e o futuro também poderia ter sido, no presente é vivenciada a ausência. Ausência que traz consigo a saudade e motiva a lembrança, a qual preenche o vazio. Desse modo, ela é mais do que uma volta ao passado: ela consiste no meio através do qual a mulher experimenta novamente a felicidade, preenchendo o vazio.

Mas, ao mesmo tempo, através dela o vazio é intensificado, pois a lembrança leva à tomada de consciência da perda e, conseqüentemente, da ausência. *Ai, suas mãos onde estão?/ Onde está o seu carinho?/ Onde está você?/(...)*<sup>18</sup>, canta Maysa, relembrando o amor que partiu. Assim, o vazio é inclusive físico (são mãos, olhos e bocas que faltam) e contamina o ambiente compartilhado.

Também na interpretação de Maysa, o clássico de Tom Jobim e Dolores Duran:

*Ah, você está vendo só/ Do jeito que eu fiquei/ E que tudo ficou/ Uma  
tristeza tão grande/ Nas coisas mais simples que você tocou/ A nossa  
casa, querido/ Já estava acostumada guardando você/ As flores na  
janela sorriam cantando/ Por causa de você/(...)*

<sup>17</sup> "Dez Anos", de Raphael Hernandez, versão de Lourival Faissal, Contiental, 1951.

<sup>18</sup> "Suas Mãos" de Antonio Maria e Pernambuco, RGE, s.d. A música continua: *Se eu pudesse buscar/ Se eu soubesse onde está/ Seu amor, você/ Um dia há de chegar/ Quando 'inda não sei/ Você vai procurar onde eu estiver/ Sem amor, sem você.*

Acompanhada por um arranjo suave em que predominam instrumentos de sopro e cordas, Maysa narra, em interpretação delicada, mas densa, o vazio, a quebra da harmonia e a perda de sentido provocados pela partida do homem amado, superados com o seu retorno:

*Olhe, meu bem Nunca mais nos deixe por favor Somos a vida, o sonho, nós somos o amor/ Entre, meu bem Por favor, não deixe o mundo mal lhe levar outra vez Me abrace simplesmente, não fale, não chore meu bem*<sup>19</sup>.

Se para o homem, como vimos em "Vingança", um grande amor não basta para perdoar, para a mulher, o retorno do amado dispensa explicações e cobranças; supera a dor e o sofrimento -- *me abrace simplesmente, não fale, não chore meu bem*. Afinal, sugere a música, ele também não tem culpa, pois foi o "mundo mal" que os separou.

Vale chamar a atenção para o fato de a separação não ser tratada aqui como efeito de uma interferência externa, que rompe a harmonia reinante.

*(...) Naquele dia de abril/ Quando juntinhos no altar/ Você jurou que me amava/ Até a morte nos separar/ Hoje o mundo mal nos separou/ Recordo triste os momentos que nós passamos/ Hoje que eu vivo só no abandono/ Quero dormir, não tenho sono/ Ao recordar que nos amamos.*

Se a separação acontece porque o "mundo mal" interfere, nenhum dos envolvidos é responsável por ela, o que talvez explique a sobrevivência do amor (apesar do sofrimento e da mágoa) e a facilidade com que o perdão acontece. De qualquer maneira, o fundamental é a existência de um ponto de inflexão, a partir do qual se estabelece um jogo de contraposições entre o passado feliz e o presente de tristeza. Assim é a introdução do bolero de Emilinha cujo final apresentamos acima: *Quando você me apareceu/ A minha vida transformei/ Mandei embora a saudade/ Só felicidade você me ofereceu, amor/ (...)*<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> "Por Causa de Você", de Tom Jobim e Dolores Duran, RGE, s.d.

<sup>20</sup> "Quando Você Apareceu", autoria de Fernando Costa e Rossini Pinto, interpretação de Emilinha Borba, Continental, s.d.

Mas a contraposição é mais profunda e absoluta: ela também diz respeito a harmonia versus desordem e, principalmente, ilusão versus realidade. Ou seja, quando se tem amor a existência é um sonho bom, como canta Emília Borba, ao som dos bandolins, convidando o amado a voltar:

*Volta querido e vem outra vez ouvir Os bandolins que tocam em serenata/ A mesma melodia que embalou o nosso sonho bom/ O nosso sonho de amor Volta querido e vem outra vez sentir Dens fez os lábios sob o luar de prata/ Vem reviver comigo nosso romance lindo Ao som dos bandolins Que saudosos tempos! (...)*<sup>21</sup>.

Por outro lado, desfeito o sonho resta enfrentar a realidade. A voz embargada, as frases pronunciadas lenta e claramente expressam a dor da mulher que abre seu coração neste samba-canção:

*A mágoa do meu coração/ Devora assim o meu ser/ Não tenho mais a ilusão/ Que acariciou o meu viver. Só trago agora fel em meu peito/ E a dor de um grande sonho desfeito/ Saudade/ Tortura/ Ai, ai, ai, ai, ai.../ E o tédio vem de encontro a mim/ E essa amargura...*<sup>22</sup>.

Assim, se por um lado sugere-se que o amor é o lugar de realização da felicidade suprema, por outro, os próprios boleros e sambas-canções invgem na visão de que ele não passa de ilusão.

#### 4. Existencialismos

Se até agora trabalhamos com músicas em que a solidão e a dor são consequência de um amor interrompido, há ainda uma outra maneira de tematizar a solidão em que esta é crônica:

*Ninguém me ama/ Ninguém me quer/ Ninguém me chama de meu amor/ A vida passa/ E eu sem ninguém/ E quem me abraça/ Não me quer bem/ Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso/ E hoje*

<sup>21</sup> "Bandolins ao Luar", de Philip Green, versão de Lorival Faissal, Continental, 1952.

<sup>22</sup> "Fel" de Betinho e Heitor Carrillo, RGE, s.d.

*descrente de tudo, só me resta o cansaço Cansaço da vida, cansaço de mim Velhice chegando, e eu chegando ao fim*<sup>23</sup>.

Primeiro grande sucesso de Nora Ney, o samba-canção "Ninguém me Ama" conta a história de alguém que vive sozinho e nunca encontrou a felicidade, pois nunca conheceu um amor verdadeiro e sincero -- (...) *e quem me abraça não me quer bem*. Assim, a dor e a infelicidade são inerentes a seu próprio ser, não correspondendo a um estado de alma provocado por uma situação específica.

Esta condição a que a personagem está submetida assemelha-se ao destino na medida em que não se vislumbra nenhuma possibilidade de mudança: a velhice já está chegando, o cansaço prevalece... Não há mais forças nem tempo para recomeçar.

A falta de esperança, a dor, a tristeza materializam-se numa interpretação bastante atípica para a época que, aliás, distingue Nora Ney de todas as outras cantoras de sucesso da primeira metade da década de 50. Enquanto prevalecia uma tendência de utilização dos agudos e das variações de tom para expressar os sentimentos narrados na música -- em que Dalva de Oliveira e Angela Maria eram magistrais --, Nora canta em tom baixo e pronuncia as frases de modo que seu cantar assemelha-se ao recitar.

Com isso a expressão da dor e do sofrimento não é desesperada como em Dalva e, às vezes, em Angela, embora ainda seja um desabafo, uma espécie de testemunho que vem das profundezas de seu ser. Em Nora, contudo, a impressão de profundidade é consequência da densidade e da gravidade com que os sentimentos são revestidos, justamente por seu jeito de "recitar" as frases. Por isso, há dor e sofrimento, mas também há dignidade e força.

Há ainda algumas coisas a se dizer a respeito de "Ninguém me Ama", que veio a se tornar um dos clássicos do repertório de dor-de-cotovelo. Em primeiro lugar, é preciso chamar a atenção para a associação da vida sem amor -- e, conseqüentemente, infeliz -- com a noite: (...) *Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso* (...). Em segundo lugar, para a idéia de desajuste, a qual se relaciona com a impossibilidade de

---

<sup>23</sup> "Ninguém me Ama", de Antonio Maria e Fernando Lobo, Continental.. 1952.

felicidade no amor e, conseqüentemente, com a de uma existência destituída de sentido, conforme canta, novamente, a personalíssima Nora Ney:

*De que serve viver tantos anos sem amor / Se viver é juntar  
desenganos de amor / Se eu morresse amanhã de manhã / Não faria  
falta a ninguém / Eu seria um enterro qualquer / Sem saudade, sem  
luto também (...)*

A música continua com a descrição do estado de solidão, talvez fosse melhor dizer abandono, em que a mulher vive:

*(...) Ninguém telefona, ninguém / Ninguém me procura, ninguém / Eu  
grito e o eco responde ninguém... / (...)*

Solidão evidenciada no telefone que não toca, no vazio que a envolve, e sintetizada na palavra ninguém, repetida em eco pelo coro que acompanha a intérprete.

*(...) Se eu morresse amanhã de manhã / Minha falta ninguém sentiria /  
Do que eu fiz, do que eu fui / Ninguém se lembraria<sup>24</sup>.*

Solidão que torna a existência insignificante e, até, indigna de ser lembrada. Solidão que inviabiliza a felicidade e impede que se viva bem no mundo.

A noite é outra presença constante nos boleros e sambas-canções. Ela é o lugar de vivência da angústia e da espera...

*(...) Outra noite esperei / Outra noite sem fim / Aumentou meu sofrer /  
De cigarro em cigarro / Olhando a fumaça no ar se perder.*

Vazio preenchido pelos cigarros fumados, os quais também marcam a passagem do tempo -- o tempo de espera e o tempo perdido<sup>25</sup>. Mas a noite também é, para o solitário obcecado pela própria dor, a expressão de sua tristeza -- (...) *Noite de chuva /*

<sup>24</sup> "Se Eu Morresse Amanhã", de Antonio Maria, interpretação de Nora Ney, Continental, 1955.

<sup>25</sup> "De Cigarro em Cigarro", de Luiz Bonfá, interpretação de Nora Ney, Continental, 1953. *Eis a primeira parte da música: Vivo só sem você / Que não posso esquecer / Um momento sequer / Vivo pobre de amor / A espera de alguém / E esse alguém não me quer / Vejo o tempo passar / O inverno chegar / Só não vejo você / Se outro amor em meu quarto bater / Eu não vou atender / (...).*

*Bem pareces alguém/ Cheio de mágoa a chorar pela rua/ A minha vida, noite fria sem lua/ É tão triste quanto a tua*<sup>26</sup> --, e/ou extensão de seu sofrimento:

*Me sinto perdida/ No meio da noite/ Da noite tão triste/ Tão triste de ver/ De ver que não vejo/ Você meu desejo/ Desejo tão triste/ Tão triste de ter/ Noite sem lua/ Garoa/ E eu sem amor/ Quero amor/ Estamos nós dois sem nada/ Tão fora da coisa amada/ Tão dentro da imensa dor*<sup>27</sup>.

Nesta criação de Maysa (para utilizar a terminologia da época) noite, tristeza, vazio e dor encadeiam-se de modo que o ambiente que a rodeia espelha seus sentimentos, tornando-se indistinguíveis. É como se a escuridão e a chuva sintetizassem a angústia e o vazio das almas sem amor que erram na noite, que aqui se torna sinônimo da vida, ou melhor de sua ausência. Também por isso ela é o habitat dos solitários, fracassados e desajustados na vida.

\* \* \* \* \*

Nora e Maysa são protótipos do desajuste. Em seus repertórios proliferam almas atormentadas pela impossibilidade (e incapacidade) de encontrar a felicidade. Almas prisioneiras da própria dor que, nos labirintos da noite, vivenciam sua própria miséria até as últimas consequências.

Esta associação de Nora e Maysa com a idéia de desajuste se dá por meio de uma combinação de seus perfis com repertórios. A primeira, como já vimos, passou por um delicado processo de desquite após uma suposta tentativa de suicídio, o que bastou para fixar a imagem de uma pessoa atormentada, a partir de uma associação direta entre sua tragédia pessoal e seu repertório.

---

<sup>26</sup> "Noite de Chuva" de Peterpan e José Batista, interpretação de Emilinha Borba, Continental, 1955. A música começa assim: *Não sei que mistério/ Que as noites de chuva têm/ Que faz aumentar a saudade/ Que a gente sente de alguém/ Noite de chuva/ Tão escura e tão fria/ Sem estrelas e sem lua/ (...)*.

<sup>27</sup> "No Meio da Noite", Aloysio Figueiredo e J. M. Costa, RGE, s.d..

A figura de Maysa -- *moça de prendas domésticas, educada em colégio de freiras e ex-esposa de famoso industrial paulista, André Matarazzo*<sup>28</sup> -- também se sustenta na idéia de alma atormentada. Mais do que seu desquite, seu comportamento sustenta o perfil de uma pessoa supostamente desajustada. Paralelamente, seu repertório composto de diversas composições suas, reitera a idéia de que Maysa canta o que lhe vai na alma somando-se às decepções amorosas, ao alcoolismo, aos escândalos e às notícias de tentativa de suicídio. Define-se, assim, o perfil de uma Maysa que, não se sabe ao certo, é mentalmente perturbada ou simplesmente infeliz, conforme sugeriam as reportagens da época.

*O SENA DESAFIA MAYSA* é a manchete de reportagem de O Cruzeiro que relata uma das inúmeras viagens da estrela a Paris, refúgio para onde a cantora se dirigia com frequência em uma busca supostamente interminável do reencontro com seu eu. Seu cotidiano em Paris, tal como descrito na reportagem, não poderia ser mais mórbido. Ela passa o dia todo sem sair do apartamento do hotel. À noite vai aos bares de Saint-Germain-de-Près ou Montparnasse de onde sai às 4h da manhã, para ir às margens do rio Sena, onde fica *contemplando as águas até o raiar do dia*. Declara a cantora: *Tenho um forte impulso de me atirar nas águas do Sena*.

Impulso que traduz a inquietação de uma mulher que seria incapaz de se lembrar de um dia que tenha despertado feliz, que ama a solidão, que se sente perseguida pelo medo e que mede seus dias pelas doses de uísque<sup>29</sup>... Uma mulher, em síntese, infeliz: (...) *esta revolta íntima contra tudo, esta insatisfação, esta fuga de mim e, ao mesmo tempo, esta procura do meu eu tornam-me infelicíssima*<sup>30</sup>, declara Maysa.

Por tudo isso, Maysa, ao lado de Nora, corporifica o próprio mal estar de sua época sintetizado em uma versão um tanto quanto simplificada da filosofia existencialista veiculada, por exemplo, por reportagens como a descrita acima. Nessa medida, é

---

<sup>28</sup> "Confissões de Maysa: Eu Canto meu Estado D'alma", O Cruzeiro, 25/01/1958.

<sup>29</sup> "O Sena Desafia Maysa", O Cruzeiro, 18/07/1959.

<sup>30</sup> "Tristeza É o Amor de Maysa", O Cruzeiro, 05/09/1958.

fundamental atentar para o que se entende por existencialismo. Vejamos como O Cruzeiro descreve o existencialista:

*(...) cabelos despenteados tombando sobre os olhos, blusas pretas, calças compridas também pretas e sujas, olheiras, ausência de maquiagem, isto quanto às mulheres. Os homens se apresentam com enormes cabeleiras decoradas com caspas, blusas, às vezes pretas, e frequentemente de colorido escandaloso e calças de "pescar siri". Assim vestidos ficam a bebericar pelos bares assumindo um ar de indiferença pela vida<sup>31</sup>.*

É verdade que em Nora e Maysa não se trata exatamente de indiferença pela vida; bem ao contrário, elas cantam a frustração decorrente da felicidade não alcançada e expressada como ausência de perspectivas. Isso basta para que elas sejam transformadas em porta-vozes tupiniquins do existencialismo que, por sua vez, vê-se reduzido a uma inquietude da alma externalizada em roupas, atitudes e... músicas que denotariam a ausência de sentido e perspectivas.

Ao mesmo tempo, a associação das duas cantoras com um comportamento supostamente existencialista se deve ao fato de elas serem vinculadas à boemia e ao circuito da noite carioca, em especial de Copacabana, que vivia uma “onda existencialista”, cuja propagação foi facilitada pela visita de Juliette Greco ao Rio, entre final dos anos 40 e início dos 50. A versão carioca do Existencialismo se configurava nos bares e boates pouco iluminados, no uso da cor preta, no uísque e... nos sambas-canções, sonoridade típica desse ambiente e gênero, em que tanto Nora e Maysa se destacaram enquanto intérpretes.

## 6. Uma Estética de Interpretação

Vimos, ao longo deste capítulo que boleros e sambas-canções se caracterizam, entre outras coisas, por um conjunto de questões relacionadas ao amor, particularmente, ao amor frustrado, seja em virtude de uma separação, seja de nunca se ter tido a

---

<sup>31</sup> "Existencialismo", O Cruzeiro, 04/09/1954.

oportunidade de experimentá-lo. No entanto, definir os boleros e sambas-canções exclusivamente por sua temática não é suficiente. Afinal, a frustração amorosa pode ser cantada em outros ritmos. Seria então o ritmo que os caracteriza? Talvez de um ponto de vista estritamente musical ele seja uma das maneiras de caracterizar um gênero, mas um ritmo pode ser adaptado a qualquer tema.

Na verdade um gênero musical não pode ser caracterizado por um elemento isolado; ele se demarca, acreditamos, por um conjunto que abarca, além da temática e do ritmo, uma estética de interpretação. A conjunção desses elementos delineia uma estrutura narrativa característica de um gênero.

Os boleros e sambas-canções têm, em geral, um narrador que conta, ou melhor, canta seu sofrimento e dor resgatando um estado de coisas que lhe deu origem. Assim, as letras relatam histórias de rompimentos e de amores não-concretizados, ou de pessoas que sequer chegaram a experimentar o amor. Às vezes, o narrador se dirige diretamente ao amado, esteja ele presente ou não. Em outros casos, o narrador fala consigo mesmo e aí o ouvinte se transforma em seu interlocutor, atuando como uma espécie de testemunha do desabafo. Em um caso ou em outro, o fundamental é a expressão do sentimento, do que se passa no íntimo do ser, daí o tom de confidência das letras.

Desabafo e confidência são palavras que dizem muito do modo de estruturação da narrativa dos boleros e sambas-canções que, já o vimos, são gêneros que visam expressar um sentimento ou estado de espírito. São sensações e impressões que vêm do íntimo do ser e que por isso devem ser expressadas de maneira condizente. Por isso, ao se contar a história, esta deve parecer verdadeira, autêntica -- verossímil, para usar um termo recorrente ao longo de toda a dissertação.

Cria-se, assim, uma associação entre autenticidade e individualidade, pois somente é tomado por autêntico aquilo que emerge da essência do indivíduo ou das profundezas de sua alma, para usar uma terminologia que se aproxima do "espírito" dos boleros e sambas-canções. Nesse sentido, o intérprete ocupa um lugar central dentro da estética dos boleros e sambas-canções: ao assumir a posição do narrador/personagem, ele se torna o próprio indivíduo que conta seu drama, dando materialidade às histórias

contadas e aos sentimentos descritos na letra e assegurando, assim, a verossimilhança deles. Ao mesmo tempo, o intérprete se confunde com o personagem da história narrada, o que é estimulado e intensificado pela confusão entre a pessoa do cantor e o personagem.

Dentro deste contexto, a capacidade de interpretar um sentimento é sinônimo de expressão deste mesmo sentimento, o qual ganha consistência na capacidade descritiva do intérprete, isto é, de sua capacidade de materializar emoções e sentimentos por meio da voz e de acordo com os referenciais da época do que é um determinado sentimento. As estratégias são muitas, como vimos ao longo deste capítulo, e elas variam de cantora para cantora -- o recurso aos agudos em Dalva, o cantar que se aproxima do recitar em Nora, a simulação do choro, da raiva, da dor em praticamente todas elas. Nesse sentido, podemos falar na existência de uma espécie de codificação da interpretação que, por meio de determinadas estratégias de expressão, visam produzir um efeito de verossimilhança dos sentimentos e situações expressadas nas músicas.

Mas se esta codificação existe e, inclusive, define os boleros e sambas-canções enquanto gêneros, é fundamental, ao mesmo tempo, que os sentimentos expressos ganhem uma roupagem própria em cada intérprete. Ou seja, é preciso que o intérprete tenha um estilo próprio, o que, na época, também era um critério de avaliação da verossimilhança e, conseqüentemente, da qualidade da interpretação. Em outras palavras, é fundamental que cada cantora tenha sua marca, a qual é definida pelos gêneros musicais que canta, pelos compositores que grava, pelos temas das músicas que interpreta, pelo modo como interpreta os sentimentos embutidos nas músicas. Também é assim que cada uma ocupa um lugar dentro do sistema estelar do meio radiofônico dos anos 50 e cria uma marca que a caracteriza e diferencia das demais.

Estamos falando, em outras palavras, de marketing, de estratégias e modos de projetar e manter um artista em evidência, o que começou a se intensificar dentro do meio musical brasileiro a partir de fins dos anos 40, com o surgimento das estrelas do rádio. Em outros termos ainda, estamos dizendo que a criação e profissionalização dos cantores e intérpretes no Brasil surgiu e criou suas bases com a lógica do sistema estelar radiofônico a partir do final dos anos 40.

Uma das estratégias de marketing, isto é, de projeção de um cantor, vimos, consiste na identificação da personagem da história narrada na letra da música com a intérprete, prática esta que integrava os modos de construção da figura da estrela na medida em que esta identificação não só era propagada, mas incentivada nas revistas especializadas em radiodifusão. É assim que elementos presentes no perfil de uma estrela reaparecem nas músicas que ela canta. Em outras palavras, é comum a existência de uma continuidade entre a figura da estrela e as personagens que interpreta em suas músicas.

Novamente, os casos de Nora Ney e Dalva de Oliveira podem ser considerados emblemáticos, na medida em que suas histórias pessoais, ou melhor, as versões de suas histórias pessoais veiculadas pela mídia, confundiam o que elas seriam "realmente" com as personagens das músicas de seus repertórios.

Confusão que ocorre ainda por dois motivos: a convergência de temas, que são extraídos de um mesmo universo -- mulheres, amores, relacionamentos desfeitos -- e, principalmente, pela maneira como esses temas são articulados. Novamente, vamos repetir à exaustão para manter nossa idéia central presente na mente do leitor, trata-se da configuração de um território, o que compreende uma estética, característica do universo das estrelas radiofônicas.

Nessa medida, é importante ressaltar como este universo temático e modo de tratamento destes temas presentes nas músicas interpretadas por nossas estrelas remetem, por exemplo, às figuras delas, bem como ao discurso voltado para o público feminino em publicações como O Cruzeiro. O amor, o casamento, a dor da separação e, é importantíssimo ressaltar, a atmosfera de gravidade e densidade que envolvem essas questões remetem a um mesmo universo sócio e discursivo. Tanto nos conselhos às mulheres quanto nos sambas-canções, a traição não é passível de perdão, o casamento é lugar privilegiado da felicidade e a dor da separação é insuperável, apenas para citar alguns das associações existentes.

Repetimos que mulheres como Olga Suely e Aída Cury, protagonistas de dois casos que abalaram a opinião pública nos anos 50 analisados no primeiro capítulo da dissertação, poderiam perfeitamente ser personagens de letras de um bolero ou samba-

canção. Ao mesmo tempo, é importante perceber que o tratamento dispensado aos dois casos pela imprensa e a maneira como as histórias das duas mulheres são contadas se assemelham aos enredos desses gêneros musicais.

Estamos enfatizando as semelhanças entre as duas séries discursivas para mostrar como há cruzamentos entre elas de modo que elementos de um campo discursivo reaparecem em outro e, na medida em que circulam dentro de um certo campo social, constituem territórios.

É fundamental perceber, contudo, que esses não são os únicos tipos de signos e discursos em circulação naquela época. Não nos arriscaríamos nem mesmo a dizer que esses signos e discursos eram os dominantes, já que as séries e, sobretudo, os cruzamentos entre elas -- e os sentidos que elas têm -- se compõem a partir de um determinado recorte feito pelo pesquisador. Assim, o que dentro de uma determinada abordagem pode parecer fundamental para explicar e caracterizar as estrelas do rádio, em outra pode simplesmente ser desconsiderado. Nosso objetivo é, então, perceber e acompanhar as articulações entre algumas séries discursivas e sócio-culturais de modo mapear o território que constituíram e que existiu durante um período.

Territórios, que na medida em que são constituídos de maneira dinâmica se desfazem e perdem a força nos próprios processos e movimentos de produção e circulação de signos e discursos. Convidamos, então, o leitor para fazer uma última incursão dentro do universo do rádio, em que poderemos reconhecer alguns dos motivos que levaram à dissolução daquele universo cultural e estético.

## **7. Novos Tempos, Novos Rumos**

Quando João Gilberto gravou seu primeiro disco, em 1958, com "Chega de Saudade" e "Bim Bom", o Brasil e a música brasileira já não eram mais os mesmos. No período de dois ou três anos, o país já havia conhecido o rock'n roll, a juventude transviada e o Existencialismo havia sido incorporado como assunto de matérias jornalísticas, na forma de uma atitude de descaso em relação à vida, supostamente

relacionada à filosofia. Mais do que isso, estava-se formulando um novo gosto musical e uma nova concepção de bom gosto, baseados em um conceito modernidade, cuja síntese é representada pela bossa nova.

Se na música a idéia de modernidade foi sintetizada na bossa nova, nas artes plásticas isso ocorria por meio de uma sintonia com a linguagem da arte abstrata informal e geométrica, que começava a fazer discípulos por aqui. Na literatura, o concretismo -- que, de certo modo, tem na arte abstrata geométrica seu correlato por causa do apuro formal -- também era um indicador de renovação das linguagens artísticas.

O auditório Nacional, por sua vez, continuava lotado de fãs ansiosas para ver a sua estrela preferida, mas estas já tinham que competir com outros nomes que começavam a aparecer no cinema, na música e na televisão <sup>32</sup>. Elvis Presley, Bill Halley e seus Cometas, James Dean, Pat Boone se consagravam como alguns dos ídolos da nova geração, cujo estereótipo-síntese é o rebelde sem causa: aquele que masca chicletes, cruza as avenidas à beira-mar cariocas com sua lambreta e tem idéias e comportamentos tidos como liberais sobre os relacionamentos amorosos e a vida. É, em outras palavras, aquele que está sintonizado com o futuro e que, por isso, nega a tradição e se orienta pelas novidades que chegam dos Estados Unidos e da França por meio do cinema, dos discos e, em menor escala, dos livros.

---

<sup>32</sup> A televisão foi inaugurada no Brasil em 19 de setembro de 1950, com a criação da TV Tupi de São Paulo, dez anos depois de os norte-americanos terem acompanhado o resultado das eleições presidenciais daquele ano por meio de um programa televisivo da RCA-NBC. Em janeiro de 1951, foi criada a TV Tupi do Rio de Janeiro. Mas antes da entrada oficial do meio no país, os brasileiros puderam acompanhar dois testes da nova tecnologia: o primeiro em 1939, quando a empresa alemã Telefunken realizou demonstrações durante a Feira de Amostras, no Rio de Janeiro, o segundo em 1948, quando a Rádio Nacional realizou, em 1948, uma demonstração da nova tecnologia com a transmissão de trechos dos programas "Nada Além de Dois Minutos", de Paulo Roberto, e "Papel Carbono", de Renato Murce. As transmissões foram acompanhadas pelo público por meio de dois aparelhos receptores instalados em lojas na região central do Rio de Janeiro. Como o público não aprovou a novidade -- as imagens eram muito claras e foram consideradas de má qualidade --, a direção da Nacional acabou optando por não investir na nova tecnologia. Esta visão não foi compartilhada pelo empresário Assis Chateaubriand, proprietário de uma cadeia de radiodifusão e imprensa chamada Diários Associados e que lançaria o novo meio de comunicação no país dois anos mais tarde. Para mais detalhes, ver Tinhorão, José Ramos. op. cit. "O Aparecimento da TV: O Povo Fora do Ar", pp. 157-163.

As idéias de novo e moderno são fundamentais para que possamos compreender o que ocorre no circuito da cultura de massas brasileira a partir de meados da década de 50, pois são elas que dão tom na música, na moda e nos comportamentos.

*O momento é difícil. Estamos, indiscutivelmente, atravessando um período de reestruturação moral. Os novos códigos de ética se modificam (...) a mudança -- com o cinema e a literatura importada a apresentá-la -- é inevitável*<sup>33</sup>.

Embora fosse inevitável, a mudança trazia consigo perigos, segundo José Alberto Gueiros, autor do artigo "Moças Modernas" publicado em O Cruzeiro e citado acima. Novamente, vemos repetido aqui o discurso sobre os perigos inerentes ao processo de modernização e a necessidade de preservação de valores e condutas morais como meio de deter a desagregação social e moral. Mas não nos interessa, neste momento, aprofundar a análise deste discurso, mesmo porque ele se baseia nos mesmos argumentos e modos de articulação nos discursos sobre os relacionamentos amorosos que já analisamos no primeiro capítulo da dissertação.

Interessa-nos, sobretudo, chamar a atenção do leitor para o aparecimento no Brasil, a partir de meados da década de 50, de discursos articulados e voltados especificamente para a figura do jovem em um processo que, em nosso entender, formula uma idéia até então inexistente. Uma idéia que, a exemplo do que ocorreu no processo de formulação das figuras das estrelas radiofônicas, cria uma determinada figura de jovem que se formula nas próprias teias discursiva e signica.

O fato é que, dentro da percepção da época, a figura do jovem é que passa a dar o tom e se torna referência:

*Estamos, é verdade, vivendo num tempo em que o padrão é o prestígio da juventude. Ao tempo dos nossos pais, existia, digamos, o domínio dos velhos. A prevalência das pessoas idosas, do respeito. Hoje, com o sentido utilitário da vida moderna, os empregadores procuram para os bons empregos, pessoas sadias e jovens. (...) No esporte, na arte é a mesma coisa. E até na política: governantes jovens estão tomando o*

---

<sup>33</sup> "Considerando", artigo de José Alberto Gueiros publicado em O Cruzeiro, 06/04/1957.

*poder. Há pouco lugar para os velhos. É o domínio da juventude. Por isso, a educação é de suma importância*<sup>34</sup>.

É interessante acompanhar como este processo de criação da figura do jovem se baseia em elementos e signos veiculados principalmente pelo cinema e pela música. No primeiro caso, estamos nos referindo a filmes como "Juventude Transviada", de Nicholas Ray, e "A Leste do Éden", de Elia Kazan, ambos protagonizados por aquele que se tornou o principal símbolo do rebelde sem causa, James Dean. No segundo caso, estamos falando do rock, ritmo veiculado em disco e no cinema com o filme "Rock Around o' Clock", em que Bill Halley interpretava o hit homônimo, primeiro colocado das paradas de sucesso norte-americanas por 15 semanas em 1955<sup>35</sup>. A título de curiosidade e de ilustração sobre o grau de indefinição dos universos sógnico e discursivo "jovem" e "adulto" em meados da década de 50, vale lembrar que Nora Ney -- acreditem, se quiser -- foi a intérprete responsável pelo lançamento, em 1956, da versão brasileira em inglês de "Rock Around o' Clock"<sup>36</sup>. Vale dizer ainda que, no Rio de Janeiro, a versão de Nora chegou a fazer mais sucesso que a original.

Mas para acompanharmos e compreendermos o processo de mudança dos universos sógnico, discursivo e estético operado no Brasil durante a década de 50, o rock e a televisão não são os elementos centrais, como pode parecer à primeira vista, e sim a bossa nova. Afinal, os primeiros ídolos jovens da geração rock'n roll -- os irmãos Cely e Tony Campelo e Sérgio Murilo -- surgiram no final da década, quando o novo conceito de modernidade e a idéia de jovem já estavam consolidados dentro do universo da cultura de massa.

---

<sup>34</sup> "Desagregação da Família -- Problema de uma época", artigo de Heitor Peres, em O Cruzeiro, 15/08/1959.

<sup>35</sup> Para mais informações sobre o circuito musical no Brasil em meados dos anos 50, leia Alcir Lenharo. "Música no Ar!", Cantores do Rádio -- A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de seu Tempo, Campinas, Editora da Unicamp, 1995, pp. 145-153.

<sup>36</sup> Nora foi escolhida pela gravadora Continental para lançar o novo ritmo no Brasil por saber cantar em outras línguas, como inglês e francês. Aliás, Nora entrou para o rádio, no começo dos anos 50, como intérprete de músicas estrangeiras, e apenas adquiriu um repertório próprio, baseado em sambas-canções e boleros, a partir de 1951-1952.

A televisão, por sua vez, cresceu durante os anos 50, mas demorou pelo menos uma década para assumir o lugar do rádio enquanto principal meio de comunicação do país. Em 1954, quando o Ibope realizou as primeiras pesquisas de audiência de televisão no eixo Rio-São Paulo, havia 120 mil aparelhos receptores. Em 1956, já eram 260 mil aparelhos, com um público estimado em 1,5 milhão de telespectadores<sup>37</sup>. Enquanto a TV crescia, o rádio, a Nacional em especial, enfrentavam a redução do número de anunciantes e sofria o desgaste da linguagem que havia criado, a partir dos anos 30, assentada sobre o chamado modelo do rádio-diversão.

Vale lembrar, ainda que rapidamente, que a invenção do transistor, no final da década de 50, possibilitou a sobrevivência do rádio enquanto meio de comunicação importante, na medida em que permitiu que os receptores se tornassem portáteis. Mesmo assim, o rádio teve que passar por um processo de renovação de linguagem, já que muitos dos gêneros que eram típicos do modelo de rádio-diversão foram absorvidos e retrabalhados em termos de linguagem pela televisão. Para citar alguns, lembramos as novelas e os programas de auditório.

Nos últimos anos, tem-se falado bastante sobre a bossa nova, especialmente depois da publicação do livro do jornalista Ruy Castro, em 1990<sup>38</sup>, e por causa dos frequentes relançamentos dos discos lançados naquela época na forma de CDs. Também a morte do compositor Tom Jobim, em dezembro de 1994, atraiu as atenções da mídia e do público para a bossa nova, que se viu consagrada enquanto movimento nacional, cuja qualidade é reconhecida internacionalmente. Em outras palavras, o prestígio de Jobim no exterior seria uma confirmação do sucesso internacional da bossa nova. Paralelamente, a imagem de “brasileiro amante da natureza e porta-voz da ecologia” criada nos últimos anos de vida de Jobim facilita uma percepção da bossa nova enquanto movimento nacional, brasileiro reconhecido no exterior e não de um movimento musical brasileiro

---

<sup>37</sup> Edgar Ribeiro de Amorim. *TV Ano 40 - 1940-1990*, São Paulo. Centro Cultural São Paulo. 1990, pp.11, 12.

<sup>38</sup> Ruy Castro. *Chega de Saudade -- A História e as Histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

“americanizado”, vendido à cultura estrangeira, que prevaleceu durante algum tempo. Apesar de tudo que tem sido dito sobre a bossa nova, ainda há o que dizer sobre o assunto. É importante esclarecer que não temos intenção de discutir a bossa nova em si, mas em relação com a cultura musical e estética vigentes antes dela.

Nessa medida, vale lembrar que o termo "bossa nova", além de se referir a um ritmo, era associado justamente com as idéias de modernidade e novidade. No final da década de 50, tornaram-se comuns os anúncios publicitários que falavam de "geladeiras bossa nova", "apartamentos bossa nova" e até de "presidente bossa nova". O que significava? Novo, moderno, a partir de uma combinação da palavra bossa, usada nos meios musicais desde os anos 30 pelo menos, com o adjetivo nova<sup>39</sup>.

De qualquer maneira, o que importa reter aqui é a associação entre bossa nova e público jovem, inclusive com finalidades mercadológicas para facilitar a inserção comercial do novo ritmo<sup>40</sup>. Não aquele jovem rebelde, que ouve rock e acelera sua lambreta nas ruas de Copacabana, mas nem por isso menos preocupado em ser moderno, isto é, se diferenciar da antiga cultura, o que, obviamente, incluía a música. Afinal, ser jovem é estar sintonizado com os novos tempos.

O universo temático, o ritmo -- que embora tome o samba por base, é visivelmente inspirado no *cool* jazz norte-americano -- e o estilo de interpretação da

---

<sup>39</sup> Segundo Ruy Castro o nome ao ritmo que era conhecido como "aquilo", desde o lançamento do disco de João Gilberto em 1958, foi criado quando um grupo de jovens músicos cariocas, liderados por Roberto Menescal e Carlos Lyra, fizeram um show no Grupo Universitário Hebraico a convite do jornalista Moysés Fuks, em 1958. Idem, *ibidem*, pp 202-204.

<sup>40</sup> Novamente, a referência é Ruy Castro, que conta em seu livro os percalços enfrentados pela gravadora Odeon para viabilizar comercialmente o disco de João Gilberto. Idem, "Um Minuto e 59 Segundos que Mudaram Tudo", *ibidem*, pp. 175-196.



história infantil -- *Era uma vez um lobo mau/ Que resolveu jantar alguém Estava sem ninguém' (...)*<sup>44</sup> -- e se aproveita da ambiguidade dos sentidos contidos na história "Chapeuzinho Vermelho". Na segunda, há uma clara associação entre sol, luz, barco, mar, verão e amor:

*Dia de sol festa de luz/ E um barquinho a deslizar No mar azul do mar Tudo é verão e o amor se faz Num barquinho pelo mar Que desliza sem parar... (...)*<sup>45</sup>.

Queremos chamar atenção também para a maneira como o modo de interpretação característico da bossa nova -- o cantar baixinho, que junta frases de uma maneira não prevista pelo original -- modifica o sentido de composições de criadas em períodos anteriores à bossa nova. Um exemplo disso pode ser percebido em algumas gravações de Dorival Caymmi, Ary Barroso, Marino Pinto -- sim, é o mesmo que compôs diversos sucessos de Dalva de Oliveira -- e... Antônio Maria feitas por João Gilberto ainda na chamada primeira fase do movimento.

De Marino Pinto, João Gilberto gravou "Aos Pés da Cruz", composta em parceria com Zé da Zilda. Neste caso, vale chamar a atenção para a maneira como o intérprete junta as frases musicais "atravessando" a música, que tem por base a batida quadrada característica do samba, porém em um andamento mais lento, típico da bossa nova. Mas o arremate da modernização fica por conta do "pó..., pó..., pó..." minimalista acrescentado por João Gilberto no encerramento, além dos assovios, completam o clima *cool*<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> "Lobo Bobo". Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. Odeon, 1959.

<sup>45</sup> "O Barquinho". Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Odeon. 1961.

<sup>46</sup> "Aos Pés da Cruz" de Marino Pinto e Zé da Zilda, 1959. A seguir, a letra completa: *Aos pés da santa cruz/ Você se ajoelhou/ Em nome de Jesus/ Um grande amor você jurou/ Jurou mas não cumpriu/ Fingiu e me enganou/ Pra mim você mentiu/ Pra Deus você/ Pecou/ O coração tem razões/ Que a própria razão desconhece/ Faz promessas e juras/ Depois esquece/ Seguindo este princípio/ Você também prometeu/ Chegou até jurar/ Um grande amor/ Mas depois esqueceu/ Pó..., pó..., pó..., pó/ Pó..., pó..., pó..., pó/ Pó..., pó..., pó..., pó/ Pó..., pó..., pó..., pó/ Pó..., pó..., pó..., pó. De Ary Barroso. João Gilberto gravou, em 1959, "É Luxo Só", composta em parceria com Luiz Peixoto.*

"Manhã de Carnaval", de Luiz Bonfá e Antônio Maria, foi gravada por João Gilberto em 1959. A versão bossa novista mantém a base rítmica do samba-canção, mas tem seu tom de gravidade suavizado por um belo arranjo de cordas na introdução que também assinala alguns momentos mais dramáticos, ao mesmo tempo em que faz a continuidade entre as frases da letra. Também chama a atenção o fato de a gravação de João Gilberto manter um procedimento típico dos boleros e sambas-canções, em que a introdução como que anuncia, instrumentalmente, o refrão ou a história que vem a seguir:

*Manhã tão bonita manhã/ Na vida uma nova/ Canção/ Cantando só  
teus olhos/ Teu riso, tuas mãos/ Pois há de haver um dia/ Em que  
rvirás um dia/ Das cordas do meu violão (...)*<sup>47</sup>.

Muito poderia ser dito sobre o fato de uma composição de Antônio Maria, compositor supostamente rejeitado pela nova geração de músicos que se formou no final dos anos 50, fazer parte do repertório de João Gilberto. Afinal trata-se, aparentemente, de uma contradição. Contradições e juízos de valor à parte, interessa-nos apenas chamar a atenção no momento para o fato de que as continuidades e descontinuidades entre a produção musical pré e pós-bossa nova -- para usar uma divisão histórica que agradaria alguns estudiosos do assunto -- podem ser mais complexas do que aparentam. Preferimos, no entanto, deixar essa discussão para os estudiosos da bossa nova, o que não é o nosso caso.

Mas ainda que João Gilberto tenha mantido alguns dos elementos que remetem característicos dos boleros e sambas-canções em algumas regravações, ainda assim há um ar de modernidade -- a idéia central -- que percorre suas versões de músicas "antigas", perceptível, novamente, no jeito *cool* de cantar e na delicadeza do arranjo. Talvez não seja totalmente descabido classificar a versão bossa novista de "Manhã de Carnaval" como uma releitura, o que não deixa de ser um procedimento artístico tipicamente moderno.

---

<sup>47</sup> A seguir, o restante da letra: *Que só teu amor procurou/ Vem uma voz? Falar dos beijos/ Perdidos,/ Nos lábios teus/ Canta o meu coração/ Alegria voltou tão feliz a manhã deste amor.*

Nossa insistência sobre a presença da idéia de moderno no final dos anos 50 se deve a um motivo em particular: o fato de ela ter sido a base para a classificação da produção musical e a cultura de massas imediatamente anterior à bossa nova como brega, *kitsch*, de mau gosto, que se tornou referência para as gerações posteriores.

## 8. Entre o Passado e o Futuro ou algumas Considerações Finais

Ao falar sobre o surgimento da idéia de vanguarda, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg já disse onde há vanguarda há existe uma retagurada<sup>48</sup>. Assim, dentro de sua acepção, o *kitsch* é o correlato e oposto à idéia de vanguarda e, por isso, ambos são complementares e, de certa maneira, indissociáveis.

Muito já se disse sobre o *kitsch* e muitas são as suas definições. Em linhas gerais, o conceito -- criado pelos alemães no final do século 19 -- designava, inicialmente, um certo tipo de obra de arte e foi ampliado para a idéia de *kitschmensch*, ou o homem de mau gosto. Atualmente, o conceito tende a ser associado com todo tipo de produção cultural de massas com finalidade claramente comercial e de má qualidade. Desse modo, o *kitsch* é associado àquilo que é de fácil consumo (porque comercial) ou de segunda mão e, por isso, "fora de lugar", o que remete à idéia de mau gosto.

*O kitsch é um produto da revolução industrial, que urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e fundou o que se chama de alfabetização universal. (...) Para satisfazer a demanda do novo mercado, se descobriu um novo tipo de mercadoria: o sucedâneo da cultura, o kitsch, destinado aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão ansiosos por essas distrações que somente a cultura de certo tipo pode proporcionar*<sup>49</sup>.

Na medida em que se trata de um tipo de produção cultural voltada para um público amplo, diversificado e em busca de distração e diversão, a chamada cultura *kitsch* é caracteristicamente de fácil apelo, por isso, se assenta sobre modos de expressão

---

<sup>48</sup> Clement Greenberg. "Vanguardia y Kitsch", in *La Industria de la Cultura*, Madri. Alberto Corazón Ed., s.d.

<sup>49</sup> Idem. *ibidem*, pp. 302-303.

conhecidos e que, dessa forma, se transformam em fórmulas capazes de despertar emoções e sensações fáceis no público que a consome.

Não é difícil perceber que toda a discussão sobre o *kitsch* envolve uma dose grande de juízo de valor na medida em que está associada com concepções do que é bom ou ruim, falso ou verdadeiro, bem como está relacionada com o debate sobre os níveis da cultura e da arte. Não é nossa intenção, o leitor deve perceber isso com facilidade a essa altura, entrar nesse debate que já dura pelo menos 50 anos e que até agora não chegou a uma conclusão definitiva sobre o assunto.

Queremos, ao trazer à tona a discussão sobre o *kitsch*, identificar uma das matrizes que serviram de base para atribuir à cultura da chamada era de ouro do rádio um lugar que a retira do campo do que já se teria produzido de melhor em termos de cultura no Brasil. Em outras palavras, as gerações pós-bossa nova e pós rock'n roll -- para nos atermos ao campo da música -- passaram a tratar o universo cultural e estético ligado ao rádio dos anos 50 como uma cultura menor, estranha ou, na melhor das hipóteses, como engraçada.

Ao defender a modernidade e ao encarnar suas aspirações, a bossa nova assumiu a posição de vanguarda e, por isso, de um movimento dotado de consciência histórica superior -- porque sintonizada com elementos que a projetavam para além de seu próprio tempo -- e que, mais do que isso, se orientava e visava produzir uma música nova e, conseqüentemente, incomum aos ouvidos dos contemporâneos. Conseqüentemente, a produção anterior e negada -- a retaguarda, para citarmos Greenberg -- ficou relegada ao status de ruim e de mau gosto.

Não estamos dizendo tudo isso na tentativa de retirar a aura de mau gosto ou mesmo de *kitsch* que envolve a cultura relativa ao rádio dos anos 50 ou, contrariamente, para retirar a importância ou o valor da bossa nova enquanto movimento artístico, musical e cultural. Muito menos se trata de saudosismo, manifestado por meio de uma tentativa de trazer aos contemporâneos elementos que permitam a eles perceber e reviver o valor daquela cultura. Já disse Woody Allen -- este sim com saudosismo -- no

memorável “A Era do Rádio”, que nunca se esqueceria das vozes que costumava ouvir no rádio, mas que a cada ano que passa, essas vozes parecem ficar cada vez mais fracas.

Cerca de 40 anos depois, é realmente difícil para aqueles que estão entre seus 20 e 30 anos, compreender os arroubos de paixão que uma Emilinha Borba provocava ou as poderosas emoções envolvidas em um samba-canção de um Antônio Maria ou Herivelto Martins. Olhando aquele universo com os olhos de hoje, quando as tramas discursivas e signílicas são outras e passaram por tantas modificações em seu movimento incessante a aparentemente cada vez mais veloz, de fato, tudo parece exagerado, excessivo, verborrágico, de mau gosto, “brega”, uma espécie de versão nacional do conceito de *kitsch*.

Apesar dos recentes esforços de recuperação da memória do rádio, seja por meio de shows em que antigas estrelas revivem seus sucessos, seja por meio de relançamentos das obras discográficas dos ídolos daquela época, ainda assim reina o desconhecimento e o descaso com relação àquele universo cultural e estético, que, na verdade, pertencem a um mundo que não é o que vivemos e que nunca mais o será. Para nós, que não vivemos a época, resta como meio de aproximação o estudo, a arqueologia daquele signo -- dimensão pela qual o trabalho do historiador necessariamente passa --, ou a curiosidade, despertada por meio de gravações ou imagens que nos transportam, ainda que momentaneamente e superficialmente, para aquele mundo.

Este movimento vertiginoso e aparentemente destituído de sentido dos signos é o próprio movimento da história, em que alguns entre eles são retirados do esquecimento e ascendem à condição de referência, pautando nossos comportamentos, modos de percepção, juízos de valor, concepções estéticas, os quais se modificam com maior ou menor velocidade, dependendo das conjunções de signos e de nossa relação com o mundo. Mas, paralelamente, há aqueles signos que, mesmo que não saibamos reconhecer ou perceber, continuam alimentando nossos modos de ser e viver e que nos são rerepresentados em textos, imagens, gestuais e sobretudo, sonoridades entoadas pelos caetanos velosos e nanas caymmis da vida. Desta forma, aqueles temas, sonoridades e

estéticas que pareciam esquecidos no fundo do baú recobram vida e se integram ao nosso cotidiano.

Campinas, novembro de 1995.

Primavera.

## BIBLIOGRAFIA

- Aliez, Eric et alli. **Contratempo -- Ensaio sobre algumas Metamorfoses do Capital**, Rio de Janeiro, Forense, 1988.
- Almirante. **No Tempo de Noel Rosa**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- Amorim, Edgar Ribeiro de. **TV Ano 40 (1950-1990)**, catálogo, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1990.
- Attali, Jacques, **Bruits**, Paris, PUF, 1977.
- Augusto, Sérgio. **Este Mundo É um Pandeiro -- A Chanchada de Getúlio a JK**, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Bahktin, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e no Renascimento -- O Contexto de François Rabelais**, São Paulo, Hucitec/Editora da UnB, 1987.
- Borges, Beatriz. **Samba-Canção -- Fratura e Paixão**, Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- Benjamin, Walter et alli. **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno -- Textos Escolhidos**, São Paulo, Abril, 1983.
- Cabral, Sérgio. **No Tempo de Almirante -- Uma História do Rádio e da MPB**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- Campos, Augusto de. **O Balanço da Bossa e Outras Bossas**, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- Caparelli, Sérgio. **Comunicação de Massa sem Massa**, São Paulo, Cortez, 1980.
- Cardoso Junior, Abel. **Carmen Miranda -- A Cantora do Brasil**, São Paulo. Edição particular do autor, 1978.
- Castro, Ruy. **Chega de Saudade -- A História e as Histórias da Bossa Nova**, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Cohn, Gabriel. **Comunicação de Massa e Indústria Cultural**, São Paulo, Nacional, 1971.
- Decca, Edgar de. **1930 -- O Silêncio dos Vencidos**, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Deleuze, Gilles. **Lógica do Sentido**, São Paulo, Perspectiva, 1982.

- Idem. **Proust e os Signos**, Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- Idem. **Diferença e Repetição**, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- Idem. **Foucault**, Lisboa, Vega, 1987.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. **O Anti-Édipo -- Capitalismo e Esquizofrenia**, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- Idem. **Mille Plateaux -- Capitalisme et Schizophrénie**, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Idem. **Política y Psicoanálisis**, México, Terra Nova, 1980.
- Deleuze Gilles e Parnet, Claire. **Dialogos**, Valença, Pre-Textos, 1980.
- Dorfles, Gillo (org.). **The World of Bad Taste**, Nova York, Bell Publishing Co., 1989.
- Eco, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- Fonseca, João Eliseo. **A Estrela Dalva**, Rio de Janeiro, Espaço & Tempo, 1987.
- Foucault, Michel. **As Palavras e as Coisas -- Uma Arqueologia das Ciências Humanas**, São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- Idem. **Microfísica do Poder**, Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- Idem. **Vigiar e Punir -- História da Violência nas Prisões**, Petrópolis, Vozes, 1984.
- Idem. **História da Sexualidade 1 -- A Vontade de Saber**, Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- Idem. **História da Sexualidade 2 -- O Uso dos Prazeres**, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- Idem. **Isto Não É um Cachimbo**, São Paulo, Paz e Terra, 1988.
- Goldfeder, Miriam. **Por Trás das Ondas da Rádio Nacional**, São Paulo, Paz e Terra, 1981.
- Greenberg, Clement. "Vanguardia e Kitsch", **La Industria de la Cultura**, Madri, Alberto Corazon Editor, s.d.
- Guattari, Felix. **Revolução Molecular -- Pulsões Políticas do Desejo**, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Guattari, Felix e Rolnik, Suely. **Micropolítica -- Cartografias do Desejo**, Petrópolis, Vozes, 1986.
- Huizinga, Johan. **Homo Ludens -- O Jogo como Elemento da Cultura**, São Paulo, Perspectiva, 1990.

- Lago, Mário. **Bagaço de Beira de Estrada**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- Lasch, Christopher. **O Mínimo Eu -- Sobrevivência Psíquica em Tempos Difíceis**, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- Lenharo, Alcir. **Cantores do Rádio -- A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart**, Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- Lipovetsky, Gilles. **O Império do Efêmero -- A Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas**, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Machado, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**, Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- Marlene. **A Vida de Marlene -- Depoimento**, Rio de Janeiro, Editora Rio Cultura/Faculdades Integradas Estácio de Sá, s.d.
- McLuhan, Marshall. **Os Meio de Comunicação como Extensões do Homem**, São Paulo, Cultrix, 1990.
- Merquior, José Guilherme. "Kitsch e Antikitsch", **Formalismo e Tradição Moderna -- O Problema da Arte na Crise da Cultura**, Rio de Janeiro, Forense/Edusp, s.d.
- Meneguello, Cristina. **Poeira de Estrelas -- O Cinema Hollywoodiano na Mídia Brasileira das Décadas de 40 e 50**, Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, 1992 (mimeo.).
- Miceli, Sérgio. **A Noite da Madrinha**, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- Mira, Maria Celeste. **Modernização e Gosto Popular -- Uma História do Sistema Brasileiro de Televisão**, Dissertação de Mestrado, São Paulo, PUC, 1990 (mimeo.).
- Missika, Jean-Louis e Wolton, Dominique. **La Folle do Logis -- La Télévision dans les Sociétés Democratiques**, Paris, Gallimard, 1983.
- Morin, Edgar. **Cultura de Massa no Século 20 -- O Espírito do Tempo**, Rio de Janeiro, Forense, 1967.
- Idem. **As Estrelas de Cinema**, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- Murce, Renato. **Bastidores do Rádio -- Fragmentos de Ontem e Hoje**, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- Oliveira, Fátima Amaral Dias. **Trilha Sonora**, Dissertação de Mestrado, Campinas, Unicamp, 1989 (mimeo.).

- Pedro, Antônio. **A Locomotiva no Ar**, tese de doutorado, São Paulo, USP, 1988 (mimeo.).
- Rey, Marcos. **Ópera de Sabão**, Porto Alegre, L&PM, 1980.
- Rosenberg, Harold. "Cultura Pop: a Crítica Kitsch", **A Tradição do Novo**, São Paulo, Perspectiva, s.d.
- Saroldi, Luiz Carlos e Moreira, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional -- O Brasil em Sintonia**, Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- Sennett, Richard. **O Declínio do Homem Público -- As Tirantias da Intimidade**, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Squeff, Ênio e Wisnik, José Miguel. **Música**, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Tinhorão, José Ramos. **Música Popular -- Do Gramofone ao Rádio e TV**, São Paulo, Ática, 1981.
- Idem. **Pequena História da Música Popular -- Da Modinha à Canção de Protesto**, Petrópolis, Vozes, 1978.
- Veyne, Paul. **Como se Escreve a História/Foucault Revoluciona a História**, Brasília, Editora da UnB, 1982.
- Idem. **O Inventário das Diferenças -- História e Sociologia**, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Vieira, Jonas. **Orlando Silva -- O Cantor das Multidões**, Rio de Janeiro, Funarte, 1985.
- Wisnik, José Miguel. **O Som e o Sentido**, São Paulo, Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.
- Yonnet, Paul. **Jeux, Modes e Masses (1945-1985)**, Paris, Éditions Gallimard, 1985.