



**“NÃO FALEM DESSA MULHER PERTO DE MIM”:
REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA MÍDIA E NA
MÚSICA POPULAR NA DÉCADA DE 1950**

Angela Teixeira de Almeida *

Universidade Estadual Paulista – “Julio Mesquita Filho”- UNESP
angelalmeida0@gmail.com

Lúcia Helena Oliveira Silva **

Universidade Estadual Paulista – “Julio Mesquita Filho” – UNESP
luciasilva@assis.unesp.br

RESUMO: A década de 1950 é reconhecida como “Anos Dourados” devido às intensas transformações econômicas, culturais e sociais ocorridas a partir dos governos de Getúlio Vargas (no seu segundo governo 1951-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961). Houve uma crescente mudança de hábitos, pois as cidades começaram a crescer, tanto territorial como populacionalmente, em um processo crescente de “modernização” através da popularização do cinema norte-americano e da entrada da televisão. Essas mudanças nos permitem pensar como a mulher tem sido retratada nos meios midiáticos (revista, rádio e a música), a partir de duas matrizes (a mulher do lar e a leviana) e como certos produtos refletiam essa dicotomia. E também analisaremos a penetração de duas cantoras e compositoras de grande talento no cenário musical, antes monopolizado pelos homens, Dolores Duran e Maysa.

PALAVRAS-CHAVE: Anos Dourados – representação feminina – Música Popular – Compositoras.

**“DO NOT TALK OF THAT WOMAN NEXT TO ME”:
REPRESENTATION OF WOMEN IN THE MEDIA AND IN
POPULAR MUSIC IN THE 1950S**

ABSTRACT: The 1950's is recognized as "Golden Years" due to the intense economic, cultural and social changes from Getúlio Vargas Government (in his second government - 1951-1954) and Juscelino Kubitschek (1956-1961). There was an increasing change of habits, because cities began to grow, both as territorial as populational, in a growing process of "modernization" through the popularization of the north-american cinema and TV debut. These changes allow us to think about how women have been portrayed in the media field (magazine, radio and music), from two arrays (the woman's from home and the flighty) and how certain products reflect this dichotomy. We will also analyze the entrance of two great female singers and composers in the music scene, previously monopolized by men, Dolores Duran and Maysa.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis e bolsista CNPQ.

** Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil(2001) e professora Titular da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Campus de Assis.

KEYWORDS: Golden Years – Female representation – Popular Music – Composers.

INTRODUÇÃO

O ingresso das mulheres no campo artístico e intelectual no século XX foi marcado por inúmeros desafios, na busca de se obter reconhecimento em uma área monopolizada pelo gênero masculino. Este artigo tem como objetivo abordar questões de gênero na mídia no Brasil da década de 1950, a partir de três referenciais: o rádio, que desde 1930 se encontra em grande expansão, a revista feminina *Jornal das Moças*¹, com uma grande tiragem no período, e o samba-canção, gênero musical através do qual, lentamente, algumas mulheres se inseriam no meio artístico como intérpretes e compositoras.²

Assim, algumas das questões que orientam nossa reflexão são: Quais são os espaços reservados para o gênero feminino na década de 1950? Como essa publicação voltada ao público feminino o retrata em meio a um processo de modernização da sociedade brasileira, com ampliação da urbanização, avanços tecnológicos e constituição de um mercado fonográfico? Como as cantoras e compositoras vão, através de seu trabalho e da divulgação de suas obras pelo rádio, se desviar de um caminho traçado pela sociedade machista e androcêntrica da época, que as veem apenas como simples donas de casas e esposas dedicadas?

A década de 1950 é chamada de “Anos Dourados” devido às intensas transformações econômicas, culturais e sociais ocorridas a partir dos governos de Getúlio Vargas (no seu segundo governo 1951-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961). Houve uma crescente mudança de hábitos, pois as cidades começam a crescer,

¹ “A revista ilustrada *Jornal das Moças* era uma publicação semanal produzida na cidade do Rio de Janeiro pela Editora *Jornal das Moças Ltda.* Ela foi fundada por Agostinho Menezes em maio de 1914, permanecendo no mercado até dezembro de 1961”. (SANTOS, 2011, p. 26)

² A riqueza da questão de gênero enquanto tema da história, já foi suficientemente abordada por diferentes autores, destacamos em termos teóricos TILLY, 1994 e SMITH, 2003, e enquanto uma reflexão sobre a historiografia brasileira e o tema podemos citar SOIHET, 1997; DEL PRIORE e BASSANEZI, 2007; e BASSANEZI, 2009. Sobre essa disputa por espaços de legitimação das mulheres na literatura um trabalho bastante interessante é a tese de FANINI (2009) sobre as candidaturas femininas à Academia Brasileira de Letras.

tanto territorial como populacionalmente, em um processo de acentuada “modernização” através da popularização do cinema norte-americano, da entrada da televisão³, e de uma nova relação com a música, a partir de novas tecnologias para aperfeiçoar as gravações e melhorar a performance do cantor.

Como afirma Neves:

A década de 50 trouxe uma série de inovações tecnológicas para a indústria do entretenimento. Em 1950, a televisão chegou ao país; em 1951, foi a vez do LP de 33 rotações; e, em 1953, do disco de 45 rotações. Paralelamente, o emprego da fita magnética e o advento da máquina de múltiplos canais, em substituição ao antigo registro em cera, proporcionaram o aperfeiçoamento do processo de gravações do som.⁴

O conjunto de transformações naquele período criava um claro contraste com a década anterior, principalmente em relação ao papel da mulher na sociedade, em que percebe-se uma maior inserção feminina no mercado de trabalho e uma quebra de alguns tabus estabelecidos para as moças de “família”.

Ser mulher nos “anos dourados” era ser mãe, esposa e dona de casa e, portanto, eram constantemente afirmados valores tradicionais identificados com a feminilidade, como a doçura, a resignação e o instinto materno, assim como a proposição de um modelo de família estruturado segundo os padrões das elites.⁵

Mesmo em processo de modernização, a sociedade brasileira ainda lutava pelos “valores morais”, valorizando as “moças de família”, cujo padrão moral garantia o respeito social, um bom casamento e uma vida de “rainha do lar”. E estigmatizando as “levianas”, mulheres que saíam do contexto moral da época, por exemplo, morando sozinhas, frequentando ambientes boêmios, fumando, consumindo bebidas alcoólicas, se dedicando a certos trabalhos como os de atrizes e cantoras, entre outros hábitos e comportamentos considerados indesejados ou imorais.

Pontes em seu estudo sobre mulheres oriundas do campo intelectual (Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão e Gilda de Mello e Souza) e atrizes de teatro (Cacilda

³ Nos anos 50 ocorre a inauguração da TV Tupi, que estende seu alcance para os principais centros urbanos do país, através das Emissoras Associadas, o que se traduziu em uma liderança de audiência pelos primeiros vinte anos do mercado televisivo nacional, sendo superada nos vinte anos posteriores pelo crescimento da Rede Globo. (HAMBURGUER, 1988)

⁴ NEVES, José Roberto Santos. **Maysa**. Ed. Do Autor: Vitória, 2008

⁵ BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: _____. Del PRIORE, Mary (org.). Et alii. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Editora UNESP, 1997, p. 607-608.

Becker, Maria Della Costa, Nydia Licia, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro e Cleyde Yáconis) nos ajuda a entender o processo de introdução da mulher no campo artístico, mostrando suas trajetórias de lutas e representabilidade em um ambiente com característica da modernidade, mas ainda sob domínios conservadores e patriarcais.⁶

Os trabalhos de atriz ou escritora, assim como de ligação com a arte (pintura, dramaturgia e moda) começam a ganhar espaço na década de 1950, ainda sobre olhares de desprezo e censura pela sociedade da época. Essas mulheres que inventaram outros modos de vidas, também tiveram que enfrentar outra barreira além do preconceito da sociedade, pois o campo artístico era um ambiente predominantemente masculino, assim as atrizes e escritoras enfrentaram conflitos e dilemas para se afirmarem profissionalmente, da mesma forma que na música, as compositoras.

Entre alguns dos dilemas vividos pelas atrizes e cantoras se destaca a necessidade de abandonar seu nome original e escolher um nome artístico. O que para muitas era reflexo de uma prática recorrente no campo artístico, para outras o motivo dessa alteração não era só artístico, mas também social, no sentido de que, pressionadas pelos preconceitos da época muitas, principalmente as de classes mais altas, mudaram o nome obrigadas pelas famílias para não associarem seus sobrenomes a um modo de vista que era estigmatizado como sendo de prostitutas e de mulheres de moral duvidosa.⁷

As mulheres, neste espaço teatral e cinematográfico, não tinham o papel mais importante, visto que tal papel ainda era reservado apenas para os homens, sendo elas, nas palavras de uma grande atriz de teatro, Dina Sfat⁸ (1938-1989), apenas como “enfeite do bolo”, ou seja, ficando com um papel secundário no cinema e no teatro nacional.⁹

⁶ PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole: História Social e relação de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. Tese apresentado no curso de livre-docência Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

⁷ Ibid.,p. 156.

⁸ Reconhecida atriz de teatro, televisão e cinema, estreou em 1962 como atriz amadora e se popularizou no Teatro de Arena. (PONTES, 2008, p.6)

⁹ PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole: História Social e relação de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968**. Tese apresentado no curso de livre-docência Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 6.

Nessa tensão entre uma sociedade em transformação e a necessidade de defender as tradições surgem publicações voltadas para aconselhar as mulheres a seguirem os valores morais da família, como as revistas *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida doméstica*, onde as leitoras poderiam encontrar conselhos sobre diversos assuntos como comportamento, lazer, namoro e casamento.

O PAPEL DA MULHER NA DÉCADA DE 1950 E SUA REPRESENTAÇÃO MIDIÁTICA

As já referidas mudanças da década de 50 colocaram o papel da mulher no centro das discussões sobre a forma de organização da sociedade e o papel feminino em seu interior. Em um contexto de disputa entre as tradições patriarcais e as transformações de uma sociedade mais urbana e cosmopolita, imersa em uma ampliação da penetração e do poder da mídia (na forma do rádio, da televisão, do cinema, das revistas do período, entre outras manifestações), o que permitia o questionamento das limitações do espaço feminino dentro das barreiras do lar.

Sobre isso, pode-se afirmar que:

Nesse quadro, pode-se constatar uma efervescência de discursos, produzidos por diferentes segmentos da sociedade, abordando o comportamento e o papel social das mulheres. Muitas das vozes que se faziam ouvir nesse cenário representavam-nas como as “donas de casa” pacatas, devotadas aos filhos e ao marido e, por isso, obedientes às convenções sociais. Tal situação reforçava um determinado modelo de gênero feminino, que estabelecia relação, em certa medida, às mulheres provenientes das classes médias e dominantes, caracterizadas por sua elegância e bem vestir.¹⁰

Veiga faz um estudo detalhado sobre a influência midiática na vida das mulheres, utilizando como fonte a revista o “*Jornal das Moças*” e o rádio, caracterizando a revista como um instrumento de reforço das condutas “tradicionais” das mulheres, que mesmo em tempos modernos, não deveriam desviar-se de seu destino de esposa, mãe e dona de casa.

Assim, as revistas apresentam uma moldura na qual:

¹⁰ SANTOS, Liana Pereira Borba dos. **Mulheres e revistas**: a dimensão educativa dos periódicos femininos *Jornal das Moças*, *Querida* e *Vida Doméstica* nos anos 1950. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.12.

As notícias são fofocas e curiosidades sobre os astros do cinema e do rádio, artigos de louvação à pátria, utilidades práticas para que os lares e as aparências possam ser mantidos, em nome da moral, da família e do progresso. Os temas correntes, como moda, beleza, culinária e decoração, desprezam o momento atual, acentuando o desligamento com o mundo real. São pontos a favor de uma ideologia dominante, que mantém as mulheres no seu devido lugar – dentro das paredes do lugar mais adequado ao seu controle: o lar.¹¹

Esses conselhos eram escritos, segundo a autora, “pelos homens como ventríloquos das mulheres, provavelmente seriam os mesmos se fossem redigidos por elas, já que a misoginia estava presente e era assimilada com ‘naturalidade’ por praticamente toda a sociedade”.¹²

Essa “naturalidade” pode ser explicada pelo fato de a mulher sempre ser retratada como inferior aos homens, o que podemos constatar ao analisarmos as músicas do período, na sua grande maioria encontramos Amélias¹³ e Emílias¹⁴ como retrato da mulher brasileira.¹⁵

A representação dessas mulheres na mídia, principalmente na revista “Jornal das Moças”, ainda é muito conservadora, colocando-as como representantes do lar e submissas, que desde a infância devem ser conduzidas para uma vida onde o casamento e os filhos serão o melhor caminho.

Bassanezi, em seu estudo sobre o ideal de felicidade nas revistas femininas, comenta que na década de 1950 as revistas divulgavam vários conselhos para que as mulheres mantivessem seu casamento intacto. Segundo a autora:

¹¹ VEIGA, Ana Maria. **Mulheres em rádio e revista** – imagens femininas na Época de Ouro da música Rio de Janeiro (1930 – 1945). Perspectivas interseccionais de gênero e classe. ST 17, UFSC, 2006, p.02.

¹² Um caso bastante referenciado eram os folhetins que Nelson Rodrigues escreveu com o pseudônimo de Suzana Flag, na coluna *Meu Destino É Pecar* e *Escravas do Amor*, n’O Jornal, de Assis Chateaubriand entre 1944 e 1948, ou ainda a coluna criada em 1949, de Myrna, outro pseudônimo feminino de Nelson, que se apresentava como escritora e “correspondente sentimental”, isto é, alguém que dava conselhos para as leitoras que lhe mandavam cartas. (KUSUMOTO, 2012 KUSUMOTO, Meire. Obscenamente genial. Revista VEJA, edição 2283, 22 de agosto de 2012 (Disponível em < <http://veja.abril.com.br/infograficos/especiais/nelson-rodrigues/literatura.shtml> >, Visitado em 13/09/2016)

¹³ Referente à música “Amélia” de Mario Lago e Ataulfo Alves em 1941, cuja personagem “às vezes passava fome ao meu lado, e achava bonito não ter o que comer”, “não tinha a menor vaidade” e “é que era mulher de verdade”

¹⁴ Referente à música “Emília” de Haroldo Lobo e Wilson Batista em 1940, que se inicia com os versos “Eu quero uma mulher, que saiba lavar e cozinhar, Que de manhã cedo, me acorde na hora de trabalhar”.

¹⁵ VEIGA, Ana Maria. **Mulheres em rádio e revista** – imagens femininas na Época de Ouro da música Rio de Janeiro (1930 – 1945). Perspectivas interseccionais de gênero e classe. ST 17, UFSC, 2006.

Em *Jornal das Moças*, a mulher de prendas domésticas é considerada a esposa ideal. Nesta revista, a “felicidade matrimonial” está claramente ligada à idéia de simplesmente a esposa conservar o marido que tem. Isto pode ser conseguido, entre outras coisas, pelo bom desempenho feminino nas atividades domésticas, especialmente as que podem receber mais facilmente o reconhecimento masculino, como cozinhar e deixar a casa em ordem e aconchegante.¹⁶

A autora relata que “as revistas femininas colocam a esposa como principal responsável pela ‘felicidade no lar’” e afirmam que está em suas mãos assegurar o bem estar da família, enquanto o homem não precisa se preocupar com esses “probleminhas domésticos”, sendo que sua função era sustentar o lar e quando uma mulher tomava esse caminho, de trabalhar e ajudar no sustento da casa, era considerado vergonhoso, caracterizando o homem como um fracassado.

A mulher casada deveria ter o marido e os filhos como centro de suas preocupações. De maneira não muito explícita, mas contundente, o bem-estar do marido era tomado como ponto de referência para a medida da *felicidade conjugal*, a felicidade da esposa viria como consequência de um *marido satisfeito*.¹⁷

A vocação natural do homem para o trabalho e para a virilidade sexual era muito ostentada nos “anos dourados”, sendo que um homem poderia, sem nenhuma crítica da sociedade, manter relações extraconjugais, pois isso era uma característica instintiva, enquanto a mulher deveria conter seus hormônios e esperar pela “tão desejada” vida de casada.

As revistas femininas da época não cansavam de bater nesta tecla, aconselhando suas leitoras, quando ainda jovens, a se comportar e a se dar ao respeito, guardando sua virgindade para seu futuro marido, e quando já casada, não perturbar seu esposo com assuntos doméstico e nem discutir sobre possíveis traições, pois a culpa sempre recaía sobre ela.

Observamos então, segundo Bassanezi que a mulher para ser considerada uma boa esposa sempre deveria ser:

a principal responsável pela paz doméstica e a harmonia conjugal - além de não discutir, não se queixar, não exige atenção. Não aborrece o marido com manias de limpeza e arrumação, futilidades, caprichos,

¹⁶ BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In:_____. Del PRIORE, Mary (org.). Et alii. **História das mulheres no Brasil**. - São Paulo: Contexto/Editora UNESP, 1997, p. 607-639.

¹⁷ Ibid., p. 607-639.

inseguranças ou necessidade de romantismo fora de hora – *atividades típicas das mulheres*.¹⁸

Maluf e Mott¹⁹ comentam que a imprensa feminina dessa época tinha o intuito de moldar o comportamento, sendo de caráter mais educativo do que informativo, com suas publicações estando voltadas para moças da classe média e alta, sempre colocando sob suspeita uma vida diferente da padronizada pela sociedade tradicional.

As moças solteiras eram educadas desde crianças a seguirem seus instintos femininos ditados por regras e modelos passados de geração para geração, e assim seguindo corretamente as regras teriam idoneidade moral e o respeito social, conquistando um bom casamento e uma vida de “rainhas do lar”, enquanto que para as “levianas” o oposto estava reservado.

Ir para um caminho diferente dos ditos tradicionais era considerado perda da feminilidade natural da mulher, como o instinto materno, sua doçura e fragilidade, uma cobrança que advinha de todas as direções (família e sociedade), denegriam as jovens que ousassem ter uma postura diferente, caracterizando-as como levianas e imorais.

Embora houvesse uma constante preocupação na educação para o autocontrole das moças de família, as regras e modelos não impediam que algumas moças fugissem aos padrões estabelecidos e com isso contribuíssem para que os limites impostos fossem ampliados.

Em meio ao esforço de normatização, seguir as regras começava a ficar cada vez mais difícil, pois durante meados dos anos 50, além da forte influência do cinema²⁰ e da música americana, como o rock 'n' roll, as oportunidades educacionais e de emprego para as mulheres também começam a oferecer perspectivas de independência e de mudanças cada vez maiores.

Até os homens solteiros e pertencentes à classe mais alta, influenciados também por essa onda mais rebelde, são caracterizados como “bandos de bagunceiros”

¹⁸ Ibid.,p. 607-639.

¹⁹ MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO (org.). História da Vida Privada no Brasil República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

²⁰ “Nos anos 1950, quando se torna de fato um bem de consumo no Brasil, o cinema, ao mesmo tempo que contribui com novos padrões de comportamento e traz novas musas de indiscutível sensualidade (Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Gina Lollobrigida e Sofia Loren), cultiva o ideal de menina-moça, pura e meiga (nas personagens retratadas por Doris Day, Grace Kelly, Debbie Reynolds). E ao lado de galãs bem-comportadas, como Rock Hudson, traz os jovens ‘rebeldes’ na pele de Marlon Brando (O selvagem, 1953) e James Dean (Juventude transviada, 1955) – sinais notáveis da efervescência dos tempo”. (BASSANEZI, 2014, p.146)

e playboys, que violam lei roubando carros e se orgulhando da má fama que conquistam.

Já a rebeldia feminina se consolidava em algumas mudanças comportamentais “desde as pequenas transgressões (como fumar escondido ou ler coisas proibidas)²¹ até o exercício da sexualidade fora dos padrões impostos às ‘boas moças’”, pois é possível perceber-se que nas “entrelinhas de vários textos das revistas demonstram que muitas jovens pensam e agem para além dos parâmetros das regras sociais, da vigilância ou da vontade de seus pais”.²²

Temas como a sexualidade, ainda eram tratados com muita delicadeza, sendo dever da família educar suas filhas e preservar sua virgindade. Como o tema não era muito tratado nos meios familiares, a única informação que as moças obtinham era que deveria se “guardar” para seu futuro marido.

O assunto ‘sexo’ é, com raras exceções, um tema tabu, nos anos 1940 e 1950. Para manter a ‘pureza’ e não despertar o interesse ‘prematureo’ para as questões da sexualidade, a opção dominante é o silêncio aparente e a desinformação. Assim, as ideias que circulam entre os jovens, principalmente quando se trata de garotas, são muitas vezes esparsas, desvirtuadas e carregadas de preconceitos.²³

Assim era o modelo de mulher ideal na década de 1950: era educada de formas tradicionais para ser uma moça respeitável, saber os afazeres domésticos e como cuidar do marido e dos filhos, cresciam sabendo que os homens tinham autoridade e poder sobre elas, que era da natureza deles serem infiéis e a elas restavam apenas esperar pacientemente seus maridos em casa.

MULHERES COMO INTERPRETES E/OU COMpositoras

As transformações econômicas inserem o país em uma nova lógica cultural, no qual permanências e inovações disputam espaços que mudam a lógica das relações cotidianas e os espaços de convívio e intimidade. Ao mesmo tempo em que se afirmam

²¹ “Nos Anos Dourados, é comum que pais e professores procurem exercer um controle sobre o que leem as garotas. Entre as ‘leituras recomendáveis’ estão os romances assinados por M. Delly, bastante populares na época. Neles, ‘mais do que a heroína, é o amor que vence’; e mais que o amor, é a ordem moral a grande vitoriosa. (...) Em contrapartida, existem aquelas que são rigorosamente proibidas ou sofrem algumas restrições (...) como as histórias da revista *Querida*, as fotonovelas picantes, os livros de Jorge Amado ou de Eça de Queiroz, por exemplo”. (BASSANEZI, 2014, p. 148)

²² BASSANEZI, Carla. **Mulheres dos Anos Dourados**. São Paulo: Contexto, 2014, p 152.

²³ Ibid., p.128.

aquilo que Gomes²⁴ define como uma “multiplicidade de modernidades e modernismos”.²⁵

Os códigos tradicionais pautavam a sociedade pelo domínio da família extensa e patriarcal recebem questionamentos e abrem espaços para as individualidades que permitem a invenção de tradições e a redefinição de lugares de sociabilidade e identidade.

Desde o início do século XX a identidade feminina, segundo Maluf e Mott (1998)²⁶, é reelaborada a partir de novos comportamentos introduzidos pela urbanização e industrialização, sendo que assim as mulheres se libertam de uma sociedade que julga e critica a arte, assumem novas práticas mundanas e desenvolvem novas sociabilidades no âmbito público e privado.

Para Calazans e Nunes os “Anos Dourados”:

foram marcados pela ambiguidade. A divisão de papéis sociais entre os gêneros permanecia tradicional, mas, com a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, começaram a surgir algumas mudanças comportamentais. Aos poucos, mulheres solteiras já podiam alugar apartamento e morar sozinhas. Em meio à liberalização de costumes, elas começaram a dar voz a seus desejos e expectativas, seja escrevendo para revistas, seja compondo canções falando de seus sentimentos. As cantoras/compositoras Maysa e Dolores Duran se sobressaíram com uma nova linguagem sobre os relacionamentos amorosos.²⁷



Os grandes veículos da mídia difundiam esse conceito de mulher dona de casa, que desde a infância era treinada e instruída a ser uma boa esposa e mãe dedicada, ditando a conduta correta que elas teriam que seguir, mas algumas seguiram o caminho oposto, lutando para ir além do que a sociedade lhe atribuía. Essas mulheres seguiram o

²⁴ GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio**: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 12.

²⁵ Tendo como modelo a cidade de São Paulo e a década de 50, por exemplo, MATOS (2001, p. 51) afirma: “a cidade conviveu com a aceleração da industrialização, entrada do capital estrangeiro, modernização da produção, ampliação de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz, também mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual com a penetração lenta da TV e marcada por um número crescente de cinemas e teatros.”

²⁶ MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: _____. SEVCENKO (org.). **História da Vida Privada no Brasil República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

²⁷ CALAZANS, Cybele; NUNES, Rosane da S. **Mulheres na MPB** – construindo uma nova identidade. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 17.

caminho artístico, sendo interpretes e/ou compositoras, adentrando em um espaço monopolizado pelos homens.

Assim, as mulheres enfrentaram grande dificuldade para se estabelecer nesse meio artístico, mas abriram espaços para se consolidar e também colocar as mulheres no campo de trabalho.

Há que se pontuar a fragilidade política da presença dessas mulheres no meio radiofônico, pois sua participação, principalmente, das cantoras, ainda era vista como algo menor. No entanto, é inegável que as mulheres do rádio abriram caminho para a admissão da mulher no mundo do trabalho, fenômeno que começa a se consolidar a partir de meados do século XX.²⁸

Hupfer, por sua vez, também chama a atenção sobre as dificuldades de ser uma mulher-artista nesta época:

Ser estrela do rádio numa época em que os valores sociais impunham à mulher um comportamento baseado no recato, na discrição, com observância absoluta dos sagrados valores da família e do lar, não era fácil. Mesmo assim, centenas de mulheres, já no final da década de 1920, aventuravam-se a fazer carreira diante dos microfones. E conquistar o título de Rainha do Rádio era, com certeza, a garantia de que haviam chegado lá.²⁹

O início da carreira de cantora de rádio seguia dois caminhos, como cita Hupfer, ou a moça era de uma família que seguia traços artísticos, como o pai que canta ou toca algum instrumento musical, e assim desde criança tem uma relação maior com a música, ou a moça era de família mais humilde, e que em sua maioria, “não admitiam ter entre seus integrantes uma artista de rádio, vista, a partir de meados da década de 1930, como uma pessoa de moral duvidosa”.³⁰

Aos poucos as vozes das cantoras do rádio ganharam destaque e começaram a adentrar nos lares brasileiros como as “Rainhas do Rádio”, e é claro que toda essa divulgação pelas revistas da época era uma forma publicitária de vender discos e fortalecer as emissoras, principalmente a Radio Nacional que obtinha um grande

²⁸ CALAZANS, Cybele; NUNES, **Rosane da S. Mulheres na MPB** – construindo uma nova identidade. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 07.

²⁹ HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As Cantoras do Rádio**: símbolo da nascente industrial cultural brasileira. São Paulo: Senac Editoras, 2009, p. 72.

³⁰ Ibid., p 72.

número de cantores e cantoras que se apresentavam em programas de auditórios muito populares.³¹

As grandes intérpretes do rádio, Emilinha, Marlene, Dalva de Oliveira, Nora Ney, Linda e Dirce Batista, Angela Maria, Dolores Duran, entre outras alcançaram enorme sucesso na década de 1950, mas muitas entraram no esquecimento. Lenharo, um dos primeiros pesquisadores das intérpretes do rádio, preocupado com esse esquecimento, direciona seu estudo para a recuperação de uma certa memória cultural em nosso país, principalmente de uma parcela pouco estudada da música popular, como a marcha de carnaval, o samba-canção, o baião e o bolero, e seus compositores e intérpretes.³²

O autor apresenta o contexto cultural e social das décadas de 40, 50 e passando sinteticamente pelos períodos de 60, 70 e 80, utilizando-se de um amplo leque de fontes e lançando luzes sobre as revistas de teatro, os dancings, as boates até o apogeu do rádio e o começo da televisão.

O sucesso das cantoras do rádio fez crescer o mercado das revistas especializadas como a Revista do Rádio, a Radiolândia e a revista O Cruzeiro, sendo essa última uma revista semanal ilustrada, que trazia grandes reportagens e fotografias – fortalecendo a dupla repórter-fotógrafo – ao mesmo tempo em que reforçava a idolatria dos intérpretes.

As revistas traziam curiosidades dos artistas, como estilo de vida, amores, casamentos, e também era uma divulgação de fofocas dos bastidores do rádio, como na famosa coluna “Mexericos da Candinha” da Revista do Rádio, na qual personagens fictícias criadas pela revista contavam casos e escândalos das estrelas e onde, na maioria dos escândalos, a mulher levava o ônus de ser sempre culpada de um casamento mal sucedido ou por uma traição.

No entanto as cantoras, através das “ondas do rádio”, começaram a ganhar prestígio e eram alçadas à categoria de divas do rádio, como já foi mencionado. Nesse contexto, as cantoras dividiam com cantores, como Mario Reis, Francisco Alves, Lamartine Babo, Almirante, João Goulart, Jorge Veiga, entre outros, o espaço do canto radiofônico, a composição, por sua vez, era um reduto claramente masculino, sendo que

³¹ LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio**: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p. 63.

³² Ibid.

em relação aos sambas-canções os destaques eram Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e Antônio Maria.

Mesmo alcançando um grande sucesso como interpretes as mulheres ainda não tinham voz para cantar seus sentimentos e vontades, apenas emprestavam a voz para os compositores da época.

Esse tipo de “ventriloquismo” artístico, no qual a identidade de gênero feminina era um produto do “eu lírico” de compositores masculinos, produziu um amplo repertório de canções que reafirmavam certos papéis e estigmas, ou como afirma Santa Cruz:

Muitas das “cantoras do rádio” e algumas da atualidade – sem qualquer consciência crítica - emprestaram seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos, e culturais da sociedade contra a mulher.³³

O papel social de ídolos, que essas cantoras assumiam, as obrigava a assumirem certas posturas de reforço dos preconceitos machistas, pois elas ainda lutavam contra vários tabus da época, sendo pressionadas a darem bons conselhos e exemplos de boa conduta para suas fãs.

Lenharo deixa claro isso quando analisa a imprensa da época:

Ao longo dos anos 50 o meio artístico sofreu uma pressão muito forte de uma imprensa facistóide, orquestrada pelo cabotino Roger Daltro, editor-chefe da revista *Escândalo* e de outras congêneres, menos constante. A linha editorial da revista adotava um moralismo chulo, rebarbativo, para atrair a atenção do leitor envolvido pela teia conservadora dos costumes.³⁴

No campo musical a participação feminina era claramente secundária, sendo que poucas mulheres se aventuraram a colocar sua “integridade moral” sob suspeita ao assumirem a função pública de artista, quer como intérprete, quer como compositora.

A HORA E A VEZ DAS COMpositoras: DOLORES DURAN E MAYSA

³³ SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa Sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 16.

³⁴ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p. 194.

Assim, em um cenário antes monopolizado pelos homens surgem duas compositoras de grande talento, Dolores Duran e Maysa, ambas com uma linguagem poética na qual o amor era comumente retratado enquanto fôssã, ilusão e dor ³⁵em canções que, cheias de sentimentos e emoções, expressavam o sentimento de perda, as desesperanças, os desencontros e a solidão, ou seja, o sentimento real de seus amores.

Tal quais sucessoras de Chiquinha Gonzaga, uma das primeiras compositoras a abrir o caminho para o reconhecimento artístico feminino, elas também enfrentaram disputas com maridos, o afastamento de filhos e a luta para ter o reconhecimento das suas composições.³⁶

Chiquinha Gonzaga conviveu entre o mundo masculino boêmio, frequentando cafés-concerto com os amigos e tendo fortuitos casos amorosos. Ela incomodou muita gente no período em que viveu, sofreu detratações, foi motivo de deboche e de piadas. Mas o reconhecimento de sua obra, cujo acervo conta com mais de duas mil composições, aconteceu ainda em vida.³⁷

Entre Dolores Duran e Maysa, intérpretes e compositoras de alta qualidade, é possível perceber a construção de aproximações e de afastamentos. Há diferenças como a origem social da primeira, suburbana carioca, e da segunda, filha de família importante de São Paulo, ou ainda como a carreira da primeira estar mais claramente vinculada ao rádio, enquanto a segunda se valeu da ampliação da penetração da televisão nas décadas seguintes, ao mesmo tempo em que ambas tiveram uma vida tumultuada de amores e desamores, interpretaram e compuseram canções repletas de amor/dor, levaram uma vida boêmia e eram personagens frequentes nas noites das boates cariocas.³⁸

³⁵ MATOS, Maria Izilda S. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 417.

³⁶ Chiquinha Gonzaga conviveu entre o mundo masculino boêmio, frequentando cafés-concerto com os amigos e tendo fortuitos casos amorosos. Ela incomodou muita gente no período em que viveu, sofreu detratações, foi motivo de deboche e de piadas. Mas o reconhecimento de sua obra, cujo acervo conta com mais de duas mil composições, aconteceu ainda em vida. (CALABANS; NUNES, 2012, p.04)

³⁷ CALAZANS, Cybele; NUNES, Rosane da S. **Mulheres na MPB** – construindo uma nova identidade. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 04.

³⁸ Cabe assinalar que o pioneirismo nas composições por mulheres que identificam as duas como herdeiras de Chiquinha Gonzaga, é relativizado por Murgel (2010) que busca apontar trabalhos de outras compositoras menos conhecidas na época: “Também vale lembrar que, em 1958, ano da primeira gravação de uma música de Dolores Duran, a cantora e pesquisadora Inezita Barroso gravou um LP apresentando as compositoras Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérgami, Leyde Olivé e Edvina de Andrade, mostrando que o problema de se imaginar que só Dolores e Maysa surgiram com trabalhos autorais, depois de Chiquinha Gonzaga, era possivelmente pela centralização da indústria

A carreira artística de Dolores Duran, nome artístico de Adiléia Silva da Rocha, se iniciou a partir do rádio, em programas de calouros, e posteriormente como crooner em boates do Rio de Janeiro, onde desde os dezesseis anos cantava um repertório eclético que se estendia do baião ao blues, do samba ao bolero, da canção francesa à italiana.³⁹

Dolores Duran, mesmo não completando o ensino básico, consagrou-se como uma das melhores compositoras da nossa música popular brasileira, segura, sensível e sempre afinada, compunha suas letras no mesmo patamar de grandes letristas e não se intimidava na companhia dos grandes nomes da música popular da época.⁴⁰

Compôs clássicos da música popular brasileira como “A noite do meu bem” (1958), “Solidão” (1958), “Noite de paz” (1959), entre outras, abordando como tema seus amores, suas frustrações e desejos.⁴¹ Muitas de suas músicas são com parcerias de artistas de renome da década de 50, mostrando assim seu pleno envolvimento com o mundo musical, fez parcerias com Tom Jobim nas músicas “Por causa de você” (1957), “Estrada do Sol” (1958) e “Se é por falta de adeus” (1959), com Carlos Lyra em duas composições, “O Negócio é amar” e “Se quiseres chorar” em 1959. Mas seu maior parceiro musical foi José Ribamar, com ele fez 7 composições, entre elas “Ternura antiga”, “Ideias erradas”, “Pela rua” e “O que é que eu faço” todas de 1958.⁴²

Durante sua curta vida artística, morreu em 1959 com apenas 29 anos, Dolores Duran compôs 35 canções, dessas só gravou 7, sendo suas músicas regravadas por vários artistas ao longo dos anos. Ainda em 1958 suas composições eram gravadas por algumas interpretes como: Nora Ney, Vera Lúcia e Luciene Franco, também gravadas por Maysa em 1958 no seu terceiro álbum intitulado “Convite para ouvir Maysa nº2”, sendo uma grande admiradora e amiga, regravou várias músicas de Dolores Duran.

fonográfica e da difusão alcançada pelos artistas que atuavam no Rio de Janeiro”. (MURGEL, 2010, p11)

³⁹ MATOS, Maria Izilda S. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do Rádio Nacional*. Ed. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2012.

⁴⁰ MATOS, Maria Izilda S. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p 55.

⁴¹ Dolores Duran gravou quatro discos em vida, *Dolores Viaja* (1955), *Dolores Duran Canta para Você Dançar* (1957), *Dolores Duran Canta para Você Dançar Nº 2* (1958) e *Este Norte É Minha Sorte* (1959), e foi lançado um trabalho póstumo com músicas inéditas, *Entre Amigos* (2009).

⁴² Vale resaltar que a maioria das composições de Dolores Duran foram musicadas após sua morte em 1959.

Maysa Monjardim, descendente de ramo aristocrático do Espírito Santo, foi criada no meio boêmio, em contato com músicos e artistas do rádio, pois seu pai Alcebíades Guaraná Monjardim fazia questão de sempre recebê-los em sua casa. Maysa, inclusive, compôs sua primeira música aos 12 anos “Adeus” (gravada por ela em seu primeiro disco, “Convite para ouvir Maysa”, em 1956).⁴³ Casada com o grande empresário André Matarazzo, fez relativo sucesso com esse lançamento e no ano seguinte já era uma das cantoras mais ouvidas nas rádios de todo Brasil.⁴⁴

Seu casamento durou pouco, devido ao não incentivo do marido e Maysa entra de uma vez por toda no cenário musical ao gravar, em “Ouça” (1957), que logo se torna uma música de sucesso e a torna uma cantora ainda mais reconhecida, e que com os anos também atuará no teatro e na televisão.⁴⁵

Para Santa Cruz:

As canções de Maysa revelam a mesma postura decidida que ela assumiu na vida. Enfrentou pesados desafios e preconceitos impingidos depois da sua primeira separação, quando sua atitude independente serviu de escândalo para os colunistas sociais e revistas especializadas nesse tipo de notícia. O meio social da época reprovava todo e qualquer desenlace conjugal e não via com bons olhos o desquite.⁴⁶

Maysa compôs 30 canções ao longo de sua carreira, consagrando-se no final dos anos 1950 como uma das melhores cantoras do Brasil. Nessa época gravou seus grandes sucessos “Ouça” (1957), “Meu mundo caiu” (1958) e “Felicidade Infeliz” (1958). Uma das primeiras compositoras, juntamente com Dolores Duran, a compor no novo estilo que empolgou os fins dos anos 50, a Bossa-Nova, Maysa fez parcerias musicais com Roberto Menescal na música “Me deixe só”, (1970), David Nasser “Não

⁴³ Nesse long-play de 10 polegadas a cantora grava 8 músicas de sua autoria: “Adeus”, “Marcada”, “Resposta”, “não vou querer”, “Agonia”, “Quando vem a saudade”, “Tarde triste” e “Rindo de mim”. (NEVES, 2008, p. 47)

⁴⁴ NEVES, José Roberto Santos. **Maysa**. Ed. Do Autor: Vitória, 2008, p. 48.

⁴⁵ Maysa gravou dezesseis discos de estúdio, *Convite para Ouvir Maysa* (1956), *Maysa* (1957), *Convite para Ouvir Maysa nº 2* (1958), *Convite para Ouvir Maysa nº 3* (1958), *Convite para Ouvir Maysa nº 4* (1959), *Maysa É Maysa... É Maysa... É Maysa* (1959), *Voltei* (1960), *Maysa Canta Sucessos* (1960), *Maysa Sings Songs Before Dawn* (1961), *Maysa, Amor... e Maysa* (1961), *Barquinho* (1961), *Canção do Amor mais Triste* (1962), *Maysa* (1966), *Maysa* (1969), *Ando Só numa Multidão de Amores* (1970), *Maysa* (1974), e dois ao vivo, *Maysa* (1964) e *Canecão Apresenta Maysa* (1969).

⁴⁶ SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A Musa Sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992, p. 34.

é mais meu” (1974) e principalmente com Henrique Simonetti, com seis composições, entre elas “Deserto de nós dois” (1959) e Voltei, (1960).

No estilo do samba-canção, Maysa será uma das compositoras e interpretes, ao lado de Dolores Duran, que mais representam esse estilo, caracterizando um ambiente novo para a música popular e expressando suas emoções e fragilidades de forma singular.

MUSICA NA DÉCADA DE 1950: REPRESENTAÇÃO FEMININA NOS SAMBAS-CANÇÃO

A historiografia brasileira ainda tem poucas contribuições que estudem musicalmente a década de 1950, concentrando seus esforços de investigação e análise no que a antecedeu e no que lhe sucedeu. Há destaque para a década de 1930 e 1940 que está entre os maiores estudos sobre a história da música, principalmente o samba no Rio de Janeiro.



Recusada em nome do passado e do futuro, a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história popular brasileira. Perdida no vão da memória, espécie de limbo histórico-cultural entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos de 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por bolerões exagerados, sambas pré-fabricados e trilhas sonoras de quermesse. Mas afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma “idade das trevas” musicais? ⁴⁷

A partir da década de 70, o interesse pelos estudos da música popular como meio de interpretar a sociedade brasileira, começou a crescer, sendo primeiramente estudada pelas áreas de Letras, Comunicação e Sociologia. Os estudos “depararam-se com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias: os acervos públicos eram poucos e desorganizados e parte importante da documentação estava disponível apenas em arquivos particulares”, e na década seguinte, com o interesse da área de História, amplia o horizonte para novos estudos. ⁴⁸

⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 1950**. *REVISTA USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010, p. 64.

⁴⁸ BAIA, Silvano Fernandes. **A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira**, In: Per Musi, Belo Horizonte: n.29, 2014, p.154-168.

As dificuldades de acesso às fontes primárias levaram os pesquisadores da música popular das primeiras décadas do século XX a recorrerem às fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos.

Como as narrativas e a própria seleção das fontes destes autores foram, em grande parte, orientadas por suas concepções estéticas e ideológicas, sua utilização como fonte e referencial privilegiado para outros estudos tendia a reproduzir e consolidar uma determinada leitura dos fatos, uma certa visão da história, por vezes sem a devida contextualização crítica.⁴⁹

Um desses memorialistas é Henrique Foreis Domingues mais conhecido como Almirante e que é considerado um dos maiores radialistas entre meados da década de 1930 e finais da década de 1950, e Lima⁵⁰ contribuiu para os estudos da música ao fazer uma análise detalhada de sua vida artística.

Almirante não era apenas um radialista, mas também contribuía para a formação musical da época, pois se tornou um dos maiores críticos musicais e por ter vivido a época de ouro do samba (a década de 1930) desconsiderava a música da década de 1950, pois a classificava como popularesca e sem lastro cultural, por ser muito afetada pelas influências estrangeiras.

O radialista utilizava seus programas nas rádios para defender a música que identificava como de qualidade e desclassificar as músicas oriundas do carnaval e que ostentassem influências estrangeiras.

Com relação à opinião de Almirante, o que se nota através de seu discurso, é que ele reprova a imitação pura e simples dos gêneros estrangeiros, combatida fervorosamente por ele em *O Pessoal da Velha Guarda*. Mas em sua percepção, isto também se aplicava à música nacional, sobretudo às canções carnavalescas, que tinham a tendência em reproduzir os sucessos do ano anterior, como ele expôs em outra série contemporânea, *Historia do Nosso Carnaval* (Rádio Tupi, 1951)⁵¹

⁴⁹ BAIA, Silvano F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. São Paulo, 2011. A pesquisa do autor apresenta uma minuciosa análise da inserção da temática da música popular brasileira nas dissertações e teses dos programas de pós-graduação das universidades dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, na área de Ciências Humanas - principalmente em História, nos anos de 1971 à 1999.

⁵⁰ LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante “a mais alta patente do rádio” e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: Editora Alameda, 2014.

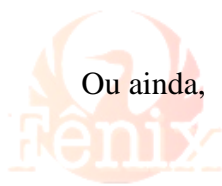
⁵¹ Ibid., p. 92.

Esse preconceito, afirmado por Almirante, ao valorizar somente o samba e o choro será reafirmado em estudos posteriores, como nas críticas musicais de Lucio Rangel e de José Ramos Tinhorão, caracterizadas por um claro desprezo pela dimensão comercial do samba-canção na sua relação com o rádio e a imprensa, por exemplo.

O cânone, inclusive, estabelece uma linha evolutiva da música popular brasileira na qual os anos 50 são um tema menor frente às matrizes presentes em períodos anteriores ou posteriores – como o samba carioca, a Bossa-Nova, as músicas da era dos festivais, de cunho mais político que caracterizou a MPB, a Tropicália ou mesmo o *rock* Nacional da década de 1980, que foram objetos de estudos acadêmicos com grande visibilidade a partir da década de 1980.⁵²

Na apresentação de seu livro Lenharo declarava que:

A biografia de Noel, escrita por Carlos Didier e João Máximo, assegura que o melhor da música brasileira não vai além da morte do poeta da Vila e, portanto, dos anos 30; já o bem-sucedido livro de Ruy Castro sobre a bossa nova tem plena convicção de que somente esse movimento musical ganhou um significado cultural expressivo no campo da música popular, e portanto, no final da década de 50 e início dos 60.⁵³



Ou ainda,

Basta correr os olhos pelas coleções de música popular: ou se privilegia a era de ouro dos anos 30, ou então salta-se para a bossa nova, quando a música brasileira ganhou a qualificação de MPB, época que revelou Milton, Caetano, Chico, Gil, Elis, Edu, Gal, Bethânia e tantos outros talentos.⁵⁴

Daí decorre a importância de abordarmos os “Anos dourados”, esse “período intermediário”, para ultrapassarmos as rasas referências sobre as rivalidades entre Emilinha e Marlene⁵⁵, as eufóricas “macacas de auditórios” e os escândalos da vida pessoal dos cantores.

⁵² NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 1950**. *REVISTA USP*, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010, p. 62.

⁵³ LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio**: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁵ Emilinha e Marlene eram intérpretes de grandes sambas-canções, e sua “rivalidade” era uma jogada de marketing da Rádio Nacional para garantir a visibilidade das duas cantoras e o aumento de seus lucros através das disputas entre os fãs-clubes das duas cantoras.

É dentro dessa perspectiva que a música popular daquele período está ganhando maior atenção, como nos trabalhos dos jornalistas e escritores Ruy Castro e Rodrigo Faour, assim como do historiador Marcos Napolitano, entre outros.⁵⁶

Castro volta seu interesse para o cenário musical da década de 1940 e 1950, não só ampliando o panorama sobre a música popular brasileira, que havia iniciado com seu livro anterior, *Chega de Saudade* (1989), em que qualificava apenas a Bossa-Nova como digna de reverência musical em termos qualitativos, como oferecendo uma reavaliação positiva do samba-canção ao apresentar as qualidades do estilo e as particularidades de seu período.

O autor, historiciza o samba-canção, desde sua origem, quando em 1929 é lançada a gravação da música “Linda flor”, do pianista e maestro Henrique Vogeler, musicada por Luis Peixoto e lançada na voz de Aracy Cortes. Até o gênero musical ganhar força, já no final de 1940 e durante a década de 1950 se torna o mais tocado fora do período carnavalesco.⁵⁷

Por sua vez, Faour⁵⁸ apresenta uma biografia da cantora Dolores Duran que em alguns momentos faz concessões ao enfoque hagiográfico, mas que, por outro lado, impressiona pela profundidade da pesquisa e o volume de informações sobre a personagem e seu período.⁵⁹ O autor fará um retrato diferente da cantora, que era vista como mulher triste, devido suas composições, coloca que Dolores Duran era uma mulher diferenciada, não só pela sua vida boêmia, mas por seguir caminhos diferentes que era traçados para as mulheres de sua época, sendo assim a frente do seu tempo.

⁵⁶ Destacam-se em termos acadêmicos dissertações e teses como: NUNES, Valentina da Silva. *Baú de Máscaras: o arquivo da cantora e compositora Maysa*. Florianópolis, 2010; TEIXERIA, Izabel C. dos Santos. *A poética do amor em Dolores Duran e Maysa*. Florianópolis, 2002; MORAIS, José Geraldo Vinci de. *Canção Popular e conhecimento histórico*. Rev.Bra.Hist. vol.20, n.39, São Paulo, 2000.

⁵⁷ CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem. A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 72.

⁵⁸ FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. São Paulo: Record, 2012.

⁵⁹ Além do livro citado o jornalista também é autor de biografias de Cauby Peixoto (*Bastidores - 50 Anos da Voz e do Mito*, 2001), Claudette Soares (*A Bossa Sexy e Romântica de Claudette Soares*, 2010) e de Angela Maria (*A Eterna Cantora do Brasil*, 2015), além dos livros *Revista do Rádio* (2002) e *História Sexual da MPB* (2006).

Napolitano⁶⁰, diferentemente dos dois jornalistas anteriormente citados, oferece uma abordagem mais analítica e acadêmica da formação do campo denominado Música Popular Brasileira.

Particularmente em relação ao samba-canção, enfatiza que as performances vocais de seus cantores “eram mais contidas e as estruturas melódico-harmoniosas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonância”, embora fossem considerados pelos críticos folcloristas uma forma de “música popularesca”, feita sob encomenda para agradar ao gosto fácil dos ouvintes das rádios.⁶¹

O samba canção, quer pelas dimensões do eu lírico feminino (dos compositores), quer pelo espaço original que permitiu a algumas mulheres ocuparem como compositoras, ou ainda pelas descrições das relações entre homens e mulheres descritas nas letras, permite reavaliarmos a relação que a mulher tinha, consigo mesma e com a sociedade.

Através do sucesso do rádio e das grandes cantoras e/ou compositoras podemos identificar as mudanças de comportamento que é muito comentado na década de 1960. Também podemos identificar como a mulher era retratada nessa época, tanto nas revistas como na própria música, e como essa mudança foi significativa.

Segundo Calazans e Nunes a mulher era retratada nas letras dos sambas, que se popularizou na década de 1930 devido à difusão da música pelo rádio, de forma machista. De acordo com as autoras as mulheres:

eram cantadas como musas ou amantes. Para cada canção de exaltação à mulher, muitas outras eram escritas denegrindo e agredindo-as. Divididas em esposas e meretrizes, ambas ‘mereciam’ apanhar dos seus companheiros e se submeter a uma vida de privações e submissão.⁶²

E assim seguiu no samba-canção, ou música de fossa, que ganhou força no final da década de 40 e aumenta sua popularidade na década de 50, embora tenha

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. **História e música popular**: um mapa de leituras e questões. Rev. hist., São Paulo: n. 157, dez. 2007.

⁶¹ Ibid.,p. 67.

⁶² CALAZANS, Cybele; NUNES, Rosane da S. **Mulheres na MPB** – construindo uma nova identidade. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 04.

dividido espaço com outros estilos de influência estrangeira, como o Bolero e o Tango, predominava no cenário musical.

Neto esclarece que o “termo ‘fossa’, gíria surgida nesse período para se referir às dores de amor, passaria para o vocabulário musical brasileiro como um gênero caracterizado por melodias dolentes e letras que falavam de corações partidos” tornando-se quase que uma modinha.

Segundo Neto;

Os sambas-canções de Antonio Maria – autor de ‘Ninguém me ama’⁶³, quase um hino à dor-de-cotovelo – e da carioca Dolores Duran – que compôs junto com Edison Borges a ‘Canção da Tristeza’⁶⁴ - com sua atmosfera noturna e passiona, eram o exemplo mais bem-acabado do estilo.⁶⁵

Observa-se que as composições feitas por homens, em sua maioria tinham um viés machista, ou mesmo misógino, que, no contexto da época (1950) era naturalizado, sendo recorrente e normal a mulher ser retratada de forma hostil e representada como uma submissa, inferior ou simplória.

Tal tradição, inclusive, pode ser facilmente constatada em diversas composições das décadas de 1920 e 1930 que descrevem a violência física contra a mulher⁶⁶ como, por exemplo, em sambas de Noel Rosa (“Vou te ripar”⁶⁷, de 1930, “Mulher indigesta”⁶⁸, de 1932, ou “O maior castigo que eu te dou”⁶⁹, de 1934)⁷⁰, de

⁶³ A música de Fernando Lobo e Antônio Maria, gravada por Nora Ney, Lúcio Alves e Nat King Cole, entre outros, lança um lamento: “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”.

⁶⁴ A música, também conhecida como “A morte desse amor”, gravada pela própria Dolores Duran e também por Lúcio Alves, entre outros, tem em sua letra o pedido de “Que eu nunca mais escute, O som da tua voz, Que eu não te veja mais, jamais, E que não me comova mais, O teu olhar, Que tudo teu em mim se vá, E mais além, se eu te lembrar, Terá de ser assim, Com mágoa e dor, Que eu viva para sempre, A morte deste amor”.

⁶⁵ NETO, Lira. **Maysa**: só numa multidão de amores. Ed. Globo: São Paulo, 2007, p. 74.

⁶⁶ “Muitas vezes, a agressão é vista não como um castigo, mas um ‘calmante’ para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de status. Algo como uma prova de apreço, de amor ou de posse.” (FAOUR, 2006, p. 105).

⁶⁷ “Toma cuidado que te ripo / Porque tu não és meu tipo / E contigo não fiz fé / E o banzé sempre evito / Não me fica bonito / “exemplá” uma mulher”.

⁶⁸ “Mas que mulher indigesta / Merece um tijolo na testa”.

⁶⁹ “O maior castigo que eu te dou / É não te bater / Pois sei que gostas de apanhar”.

Heitor dos Prazeres (Mulher de malandro⁷¹, de 1931, gravada por Francisco Alves), “Dinheiro não há”⁷², de 1932, de Ernani Alvarenga, que foi samba enredo, ou ainda, de Dorival Caymmi, em parceria com Antônio Almeida, (“O que é que eu dou?”⁷³, de 1947) e Wilson Batista, em parceria com Roberto Martins, (“Parabéns para você”⁷³), de 1945, entre outros sucessos do período⁷⁴.

Exemplos diferentes são “Vou te contar tim-tim por tim-tim”⁷⁵ de 1957, de Cartola, que denuncia a violência contra as mulheres, ou “Essa nega qué me dá”⁷⁶, de 1921, de Caninha, no qual o homem apanha da mulher. Nos samba-canção, por sua vez, a mulher é exposta mais como culpada pelo fracasso de um relacionamento, merecedora de um sofrimento de desamor, mentirosa e oportunista.

Herivelto Martins, em “Cabelos Brancos” (1949), expressa assim sua dor e ressentimento:

“Não falem desta mulher perto de mim,/ Não falem pra não lembrar
minha dor/ Já fui moço, já gozei a mocidade/ Se me lembro dela me
dá saudade/ Por ela vivo aos trancos e barrancos/ Respeitem ao menos
os meus cabelos brancos/ Ninguém viveu a vida que eu vivi/ Ninguém
sofreu na vida o que eu sofri/ As lágrimas sentidas/ Os meus sorrisos
francos/ Refletem-se hoje em dia/ Nos meus cabelos brancos/ E agora,
em homenagem ao meu fim/ Não falem desta mulher perto de mim.”

Fala-se do amor não correspondido e a mágoa dessa mulher é como uma cicatriz que não fecha, uma lembrança dolorida que acompanha um homem ao longo de toda sua vida.

⁷⁰ No caso de Noel, muitos de seus sambas clássicos, gravados por Aracy de Almeida, tinham o narrador alterado, de um homem para uma mulher, causando um curioso efeito na narrativa e alterando a relação entre os gêneros. (VASCONCELLOS, 2004, p. 48),

⁷¹ "Mulher de malandro sabe ser, Carinhosa de verdade Ela vive com tanto prazer Quanto mais apanha, a ele tem amizade (...) Muitas vezes ela chora Mas não despreza o amor que tem Sempre apanhando e se lastimando Perto do malandro se sente bem,".

⁷² "Lá vem ela, chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei / Mulher da orgia quando começa a chorar / Quer dinheiro, dinheiro não há."

⁷³ “Bate, se queres bater/ Será pra mim um prazer/ Ajoelhar-me no chão/ Pedindo perdão/ De um mal que eu não fiz.

⁷⁴ Sobre o tema da violência contra a mulher e seu papel submisso e conivente com isso no samba, vide FAOUR (2006), Amorin (2009) e Ribeiro (2011).

⁷⁵ “Eu fui tão maltratada/ Foi tanta pancada que ele me deu/ Que estou toda doída/ Estou toda ferida/ Ninguém me socorreu/ Ninguém lá em casa apareceu / Mas eu vou ao distrito / Está mais do que visto/ Isto não fica assim / Vou contar tintim por tintim / Tudo nele eu aturo / Menos tapas e murros / Isto não é para mim”.

⁷⁶ "Essa negá qué me dá / Eu não fiz nada prápanhá / (...) Eu quero fugir da nega / Custe lá o que custar / Nosso senhor está com pena / De ver a nega me dar".

Lupicínio Rodrigues, por sua vez, em “Castigo” (1953) descreve um ex-amor que lhe procura:

“Eu sabia/ Que você um dia/ Me procuraria, Em busca de paz/ Muito remorso, muita saudade/ Mas afinal o que é que lhe traz?/ A mulher quando é moça e bonita/ Nunca acredita poder tropeçar/ Quando os espelhos lhe dão conselhos/ É que procuram em quem se agarra/ E você para mim foi uma delas/ Que no tempo que eram belas viam tudo diferente do que é/ Agora que não mais encanta, procura imitar a planta/ As plantas que morrem de pé/ E lhe agradeço por de mim ter se lembrado/ Dentre tantos desgraçados que por sua vida passou/ Homem que é homem faz qual o cedro que perfuma o machado que o derrubou”.

Nessa canção a mulher está caracterizada como alguém que na juventude aproveitou de sua beleza para conseguir um melhor *status* e não valorizou um amor verdadeiro, mas quando a idade chegou, vendo que não conseguiu o que almejava, retorna a procura do amor perdido. Tal é o retrato da mulher como oportunista e que utiliza de sua beleza para fazer escolhas amorosas.

Quando não expressam desprezo pela mulher, eles colocam o amor como uma ilusão, onde não vale a pena vive-lo. Podemos ver na composição de Lupicínio Rodrigues “Esses Moços” (1948), onde o sujeito lembrando do sofrimento e mágoas que um amor lhe causou, aconselha outros moços a não se entregar, a não amar.

“Esses moços, pobres moços/ Ah! Se soubessem o que eu sei/ Não amavam, não passavam/ Aquilo que já passei/ Por meus olhos, por meus sonhos/ Por meu sangue, tudo enfim/ É que peço/ A esses moços/ Que acreditem em mim/ Se eles julgam que há um lindo futuro/ Só o amor nesta vida conduz/ Saibam que deixam o céu por ser escuro/ E vão ao inferno à procura de luz/ Eu também tive nos meus belos dias/ Essa mania e muito me custou/ Pois só as mágoas que trago hoje em dia/ E estas rugas o amor me deixou/ Esses moços, pobres moços/ Ah! Se soubessem o que eu sei/ Não amavam, não passavam/ Aquilo que já passei/ Por meus olhos, por meus sonhos/ Por meu sangue, tudo enfim/ É que peço/ A esses moços/ Que acreditem em mim”.

Se as letras das músicas de Herivelto Martins e de Lupicínio Rodrigues são claros exemplos da forma como as mulheres eram vistas na maioria das vezes, onde é reafirmada uma imagem de ser sem escrúpulo, perverso e imoral, as composições de Dolores Duran e Maysa surgem para contraporem-se a essas imagens.

As letras femininas utilizam-se dos mesmos elementos narrativos das masculinas, unindo o eu poético ao intérprete, como se expressassem sua vida amorosa,

o que não só dá intensidade à interpretação como se torna uma espécie de diferencial no caso da forma intensa e não convencional que Dolores Duran e Maysa em suas vidas públicas e privadas.

Destacamos aqui algumas letras das compositoras que expressam um mesmo tema, ou seja, o controle na sua vida amorosa, a ponto de decidirem o fim de um relacionamento, como na música “Fim de caso” (1959) de Dolores Duran e “Ouça” (1957) de Maysa.

Assim Dolores Duran propõe acabar com um relacionamento:

“Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar/ Há um adeus em cada gesto, em cada olhar/ Mas nós não temos nem coragem de falar/ Nós já tivemos a nossa fase de carinho apaixonado/ De fazer versos, de viver sempre abraçados/ Naquela base do só vou se você for/ Mas, de repente, fomos ficando cada dia mais sozinhos/ Embora juntos cada qual tem seu caminho/ E já não temos nem vontade de brigar/ Tenho pensado, e Deus permita que eu esteja errada/ Mas eu estou, eu estou desconfiada/ Que o nosso caso está na hora de acabar.”

Não existem carrasco e vítima, não houve erro ou mentira, somente o tempo, a rotina e o comodismo substituíram a paixão e a cumplicidade. Dolores Duran apenas expressa que quando o amor não existe mais a melhor opção é deixar tudo acabar, sem brigas e ressentimentos.

Em “Ideias Erradas” (1960)⁷⁷ Dolores Duran mostra, de um jeito inovador, que mesmo amando, a mulher consegue se reerguer de um relacionamento mal acabado e que deve sempre se valorizar.

“Não faça idéias erradas de mim/ Só porque eu quero você tanto assim/ Eu gosto de você/ mas não esqueço/ De tudo quanto valho e mereço/ Não pense que se você me deixar/ A dor será capaz de me matar/ De um verdadeiro amor não se aproveita/ E não se faz senão aquilo que merece/ Depois ele se vai, a gente aceita/ A gente bebe, a gente chora, mas esquece”.

Maysa, em “Ouça” (1957)

”Ouça, vá viver/ Sua vida com outro bem/ Hoje eu já cansei/ De pra você não ser ninguém/ O passado não foi o bastante/ Pra lhe convencer/ Que o futuro seria bem grande/ Só eu e você/ Quando a lembrança com você for morar/ E bem baixinho de saudade você chorar/ Vai lembrar que um dia existiu/ Um alguém que só carinho pediu/ E você fez questão de não dar/ Fez questão de negar.”

⁷⁷ Música de Dolores Duran e Ribamar, lançada após sua morte em 1959.

A acusação é sobre a indiferença do ex-amor, e projeta um futuro no qual esse irá se ressentir da perda. Em ambas as composições identifica-se a imagem da mulher dona de sua vida, fazendo suas escolhas e procurando se desprender dos nós de um relacionamento sem futuro, em que a posição de carrasco e vítima não se faz central, e a ruptura é mais tranquila do que nos exemplos masculinos.

CONCLUSÃO

Assim, é importante destacar que no estilo dilacerado da música de fossa encontram-se características próprias no que dizia respeito à dor de amor masculina, expostas tanto em canções como as de Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, e a feminina, observadas em canções como as de Dolores Duran e Maysa.

No entanto, há uma clara diferenciação narrativa, pois a dor de amor cantada por essas mulheres traz em si uma autocrítica carregada de culpa, com o sofrimento da solidão e a dor da espera, enquanto os homens cantam acusações de traição e ingratidão, de modo que o fracasso amoroso no caso feminino é visto como uma falha de si e no masculino, do outro.

Se em alguns momentos essa culpabilização da mulher na composição feminina possa reforçar algum estereótipo, também são demonstrações de força, de protagonismo, e a própria vida pessoal dessas cantoras-compositoras desafiava o "regime de domesticação" que buscava se impor ao sexo feminino, e elas se apresentavam como donas de suas vidas e não aceitam críticas sobre seus comportamentos, pois cantavam nas melhores boates cariocas, viviam uma vida boêmia e conviviam com intelectuais e políticos.

Em um período de intensas mudanças essas composições e as suas formas de vida, tais quais poderosas performances, se apresentassem como referenciais de afirmação de identidade e de luta das mulheres em diversas esferas da vida pública e privada, e que, inegavelmente, colaborassem significativamente para mudanças culturais que se projetam para além do contexto musical de suas épocas.

RECEBIDO EM: 07/11/2016

APROVADO EM: 13/06/2017