



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

RAIMUNDO CÉZAR VAZ NETO

**VIDA DE ARTISTA E OS DISSABORES DE CASAL:
UMA DISCUSSÃO SOBRE A RELAÇÃO ABUSIVA NOS
CASAMENTOS DA CANTORA ANGELA MARIA**

CAMPINA GRANDE - PB

2020

RAIMUNDO CÉZAR VAZ NETO

**VIDA DE ARTISTA E OS DISSABORES DE CASAL:
UMA DISCUSSÃO SOBRE A RELAÇÃO ABUSIVA NOS
CASAMENTOS DA CANTORA ANGELA MARIA**

**Trabalho de Conclusão Curso
(Monografia) apresentado ao Curso
de Licenciatura em História do Centro
de Humanidades da Universidade
Federal de Campina Grande, como
requisito parcial para obtenção do
título de Licenciado em História.**

Orientadora: Professora Dra. Rosilene Dias Montenegro.

CAMPINA GRANDE - PB

2020



V393v Vaz Neto, Raimundo César.
Vida de artista e os dissabores de casal : uma discussão sobre a relação abusiva nos casamentos da Cantora Angela Maria. / Raimundo César Vaz Neto. - 2020.

81 f.

Orientadora: Profa. Dra. Rosilene Dias Montenegro.
Trabalho de Conclusão de Curso - Monografia (Curso de Licenciatura em História) - Universidade Federal de Campina Grande; Centro de Humanidades.

1. Angela Maria - Cantora - Biografia. 2. História cultural. 3. Música Popular Brasileira - cantoras. 4. Biografia - Angela Maria - Cantora. 5. Casamento abusivo. 6. Vida de artista. 7. Revista do Rádio. 8. Mulheres artistas. 9. Cantoras do rádio. 10. Samba canção. 11. Memória. 12. História das mulheres do Brasil. 13. Cultura de massa. 14. Papel da mulher. 15. Relações de gênero. I. Montenegro, Rosilene Dias. II. Título.

CDU:929(043.1)

Elaboração da Ficha Catalográfica:

Johnny Rodrigues Barbosa
Bibliotecário-Documentalista
CRB-15/626

RAIMUNDO CÉZAR VAZ NETO

**A POLÍTICA ECONÔMICA DO GOVERNADOR IVAN BICHARA
SOBREIRA NA PARAÍBA (1975-1978).**

**Trabalho de Conclusão Curso
(Monografia) apresentado ao Curso
de Licenciatura em História do Centro
de Humanidades da Universidade
Federal de Campina Grande, como
requisito parcial para obtenção do
título de Licenciado em História.**

BANCA EXAMINADORA:

**Professora Dra. Rosilene Dias Montenegro.
Orientadora – UAH/CH/UFCG**

**Professor Dr. Eduardo Roberto Jordão Knack.
Examinador Interno – UAH/CH/UFCG**

**Professora Dra. Silvana Vieira de Sousa.
Examinadora Externa – CFP – Cajazeiras – PB - UFCG**

Trabalho aprovado em: dezembro de 2020.

CAMPINA GRANDE - PB

“Angela foi, sem dúvida, o fenômeno de popularidade derradeiro da era do rádio” (Alcir Lenharo, 1995, p. 182).

AGRADECIMENTOS

É sempre clichê falar em agradecimentos, mas vamos lá!

Para mãe, Maria Arlinda (Tina), sempre presente, me encorajando na vida, no dia a dia! Uma mãe que vale para 100 filhos, como diria Arlinda! Ela briga, reclama, orienta e quase sempre está certa! Sente, pode não falar, mas sente! O pouco de coragem que tenho, vem dela, que tem de sobra!

Para Paulineto Sarmiento (Paulo), meu amigo, confidente, namorado, marido, conselheiro, e tudo que eu sequer imaginaria, com meu pessimismo de sempre, em relação às minhas coisas e a vida, que me deu tanto e sempre me dá coisas boas!

Para meu irmão Rafael que sempre diz, desde 2005, que a casa onde moro é a única no Brasil que se acorda com *Babalú*, 06h da manhã; Por minhas lágrimas de alegria, agora...

In Memoriam: Por pai, Dilson, que está em um bom lugar, com D. Arlinda, vô Raimundo, Vó Xininha e hoje Dona Lucrecia, Tia Vi, Dona Dina, ai, dói, machuca, mas faz parte...SAUDADES! "A saudade é o revés de um parto!".

Para Rosilene (minha orientadora) e Benjamin, professores e amigos de cervejas e sons com marchinhas, fados, Angela Maria, Dalva de Oliveira, Gal Costa e grande elenco.

Para minhas amigas Lizandra e Quele Pereira, amigas e ex-moradoras de Campina Grande, que sempre me dizias que meu lugar era aqui e eu sempre pensava em retornar para o Goiás...
BENDITA CAMPINA!

Para Lilian Matos, Elis, Denise, amigas de UNEB. Para Lilian, depois de muito chorar falando dos que se foram, o tempo mostra e as coisas acontecem, sempre, eis que sem saber para quem ainda falar e sei que passarei, a rádio Educadora da Bahia começa a tocar Amy Winehouse, era você, com força, sempre! Nossas voltas da UNEB, o som do seu carro troando e a gente dando gaitada da vida!

Para meu amigo Deleon Almeida, que me fez passagem e segurança nessa cidade de Campina Grande.

Para Jonas Leite, que sempre disse que em História seria feliz e me disse do ingresso de graduado na UFCG.

Issac Leite, Mateus, Suelen, Guilherme, Ricardo, João (Madrinha), Diniz, Jackson, Ana Paula e Gilmar, Larissa e Tiago, Chave de Fenda, Laís (mana), Josimar, Aparecida Calado, Amanda Samira, Dyogo e Jackson, coisas boas da Paraíba em minha vida!

Para Wilker, que me acordava cedo com *Babalú*, para não receber agressividade.

Para minha amiga Kaline, de João Pessoa, que me ligou a uma Bahia em CG que eu não conhecia, com Kátia, Lucas e Américo, do Ceará; Para o Ceará, também, de tio Hélder e do meu amigo Venâncio.

Para Regina Andrade, Rávilla, Auriane, Ismael, Janiel, Mylena, Gabriel, Uênio, Elísia, Marília, Érica, Shirley, Angela, meus (minhas) amigos (as) e colegas de UFCG, abraços e até um dia!

Minha Mestra do despertar para a História em 1999, Marisa Dourado! Sabedora do seu ofício, dura quando devia, lhe sou grato por ter sido minha amiga em tantos momentos e me centrar, na “aborescência”!

Para a sempre presente, Maria Amélia Garcia de Alencar, das minhas passagens no Goiás em 2005 e 2011, acreditando no meu interesse pela Era do Rádio, me ajudando, lendo meus projetos! Para meus professores (as) queridos (das) da UFCG: Liège, Silêde, José Otávio, Marinalva, Cabral e por último, Regina e Eduardo, este último recém chegado e leitor do meu projeto que culminou com minha aprovação no mestrado da PUC-RS, com Maria Amélia e Noêmia, ex-aluna da UFCG, uma amiga que me ajuda sempre, a todo tempo.

São tantas lembranças e eu fui tão pessimista e chorei tanto em 2006, perdendo História no Goiás e rindo, em 2016, por retornar, um pouco maduro. Pela força do tempo e as sortes da vida, que foram tantas e ainda são! Não sei se sou maduro, nem gosto de autocongratulação, mas é diferente a 2ª licenciatura, aprende-se o tempo todo!

Pela fé que me move, por Deus, por meus orixás, pelas rezadeiras da Bahia, minhas amigas!

RESUMO

Esta monografia buscou analisar a carreira da cantora brasileira Angela Maria frente aos contextos históricos em que viveu, a partir de sua biografia e as relações amorosas com seus namorados e maridos, no período que compreende do início da sua carreira, nos anos 1950, até sua morte em 2018. As cantoras do rádio no Brasil quase sempre vinham de famílias pobres, cujos pais costumeiramente não vinham com bons olhos a carreira artística. A escolha do objeto foi motivada pela importância da cantora para a cultura popular do Brasil, do rádio a TV, problematizando os dilemas e abusos da vida sentimental com seus namorados e maridos. Angela Maria passou pelo sofrimento de muitas mulheres do seu tempo, com a diferença que ela tinha fama e isso escandalizava, mas vendia para a imprensa da época. Como fontes desta pesquisa utilizamos a Revista do Rádio, disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, além de outras revistas e jornais da época. Recorremos também a biografias e trabalhos acadêmicos como artigos e dissertações. A documentação selecionada consta de pesquisa bibliográfica de pesquisadores da era do rádio no Brasil e o contexto social da época, como Rodrigo Faour (2001, 2006, 2012 e 2015); Ruy Castro (2015); Ronaldo Conde Aguiar (2007 e 2010); Alcir Lenharo (1995) e Lia Calabre (2004). Esses autores foram fonte bibliográfica e referências para conhecer, na perspectiva da História Cultural, o período em estudo no tocante a questões como: o papel da mulher, a vida da artista, a sociedade da época e a sexualidade, as relações de gênero de submissão do feminino ao masculino. Por fim, constatamos que embora a biografia de Angela Maria enfatize um lado dos fatos (informar), e enfoque a voz da cantora, e a mídia tenha muitas vezes mostrados os abusos de seus namorados e maridos, pois ela fez escolhas afetivas. Diferentemente das mulheres comuns de seu tempo, Angela Maria pode recomeçar muitas vezes e viver o que foi possível conquistar em fama, afeto, reconhecimento social e em condições econômicas.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia. Cantora Angela Maria. História cultural. Imprensa. Música Popular Brasileira. Revista do Rádio.

ABSTRACT

This monograph sought to analyze the career of Brazilian singer Angela Maria in the historical contexts in which she lived, from her biography and the love relationships with her boyfriends and husbands, in the period she understands from the beginning of her career, in the 1950s, until her death in 2018. Radio singers in Brazil almost always came from poor families, whose parents usually did not come with good eyes to the artistic career. The choice of object was motivated by the importance of the singer for the popular culture of Brazil, from radio to TV, problematizing the dilemmas and abuses of sentimental life with her boyfriends and husbands. Angela Maria went through the suffering of many women of her time, with the difference that she had fame and this scandalized but sold to the press of the time. As sources of this research we used the Radio Magazine, available in the Digital Library's Hemeroteca, as well as other magazines and newspapers of the time. We also use biographies and academic works such as articles and dissertations. The selected documentation consists of bibliographical research of radio-era researchers in Brazil and the social context of the time, such as Rodrigo Faour (2001, 2006, 2012 and 2015); Ruy Castro (2015); Ronaldo Conde Aguiar (2007 and 2010); Alcir Lenharo (1995) and Lia Calabre (2004). These authors were a bibliographic source and references to know, from the perspective of Cultural History, the period under study regarding issues such as: the role of women, the life of the artist, the society of the time and sexuality, the gender relations of submission of the feminine to the male. Finally, we found that although the biography of Angela Maria emphasizes one side of the facts (inform), and focus on the voice of the singer, and the media has often shown the abuses of her boyfriends and husbands, as she made affective choices. Unlike the ordinary women of her time, Angela Maria can start over many times and live what was possible to achieve in fame, affection, social recognition and economic conditions.

KEYWORDS: Biography. Singer Angela Maria. Cultural history. Press. Brazilian Popular Music. Radio Magazine.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A CALOURA VIRA ARTISTA	13
2.1	As emissoras de rádio, os artistas e seus (suas) fãs	13
2.2	O samba canção, seu público e seus (suas) artistas	14
2.3	O coral de igrejas, a primeira emissora de rádio	17
2.4	Memória, rádio e imprensa	18
2.5	Estigmatização da mulher e artista	21
2.6	A rainha do rádio no cinema e nas mídias	22
2.7	Cultura de massa: reis e rainhas do rádio	25
2.8	Ídolos fabricados?	27
2.9	Preconceito racial e o meio artístico de Angela Maria	29
3	MARGINALIZAÇÃO DO NEGRO NA FORMAÇÃO DO BRASIL	34
3.1	História das mulheres do Brasil: entre Angela e outras Marias	37
3.2	Othon Russo	54
3.3	Milton Ferreira	56
3.4	Rodolfo Valentino	57
3.5	Kléber Lisboa	62
3.6	Luís Adolfo	63
3.7	João Soares	65
3.8	Daniel D'Angelo	65
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
5	REFERÊNCIAS	77

1. INTRODUÇÃO

A cantora brasileira Angela Maria morreu aos 89 anos e seu marido Daniel D'Angelo, anunciou sua morte em um vídeo postado em sua página no Facebook, no dia 29 de setembro de 2018. Uma longa carreira terminava, para uma cantora da década de 1950, que inspirara uma geração de artistas com sua voz, cujas apresentações lotavam salas até seus 89 anos e ainda mantinha a voz vibrante, cantando tangos, chá-chá-chás e boleros. Sua carreira musical se apresenta de uma relevância para a música popular brasileira, sobretudo a “Era do Rádio”, onde ela gravou mais de 650 músicas e apareceu em 20 filmes.

Como toda artista de sua época, a exemplo de Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Marlene, Elizeth Cardoso, ela também foi alvo de intensa especulação na imprensa da época. Comumente, tal “perseguição” se deu ao contexto histórico da época em que o divórcio era desaprovado pela cultura machista do Brasil. Lugar da mulher era em casa, cuidando dos filhos. A artista era bem vista em raros momentos, quando como do lado maternal e madura eram salientados, dos anos 1940 como Dalva de Oliveira e Carmélia Alves. Por outro lado, as novatas como Angela Maria e homens novos como Cauby Peixoto que tinha sua sexualidade escondida, eram retratados como solteira ou solteiros, mas que estavam disponíveis para o casamento (LENHARO, 1995). Divórcio, e não desquite, era coisa defendida por cantoras mais transgressoras, como Carminha Mascarenhas no início dos anos 1960.

Entretanto, a despeito deste retrato social misógino, Angela Maria quebrou um tabu cultural casando-se quatro vezes, sendo o seu último casamento o mais controverso, com o Sr. Daniel D'Angelo, que apresentava uma diferença imensa de idade, quando ela tinha 52 anos e ele 18. A despeito de sua vida privada polêmica para os moldes da época, Angela não se deixava abater e, certa vez, explicou a popularidade de sua música, notando que ela causava dor no coração dos brasileiros, a um povo bem familiarizado com as dificuldades cotidianas.

A importância de sua obra e os motivos de a terem tornado relevante por tanto tempo frente a um Brasil plural, misógino, uma vez que sua carreira passou por diversos momentos, como o auge e apogeu da era do rádio, a transição do Golpe Militar de 1964 para as *Diretas Já*, entre outros feitos históricos, que foi pano de fundo para a época em que Angela Maria viveu, no auge ou esquecida pelas gravadoras. Ela disse a jornalista Marília Gabriela no programa Cara a Cara, da TV Bandeirantes, em 1988 que "Todo mundo sofre", em relação aos dramas amorosos que cantava, mas que "Esse sofrimento é o que transmito através das músicas que canto".

Este trabalho tem como justificativa de estudo a trajetória de uma cantora popular que, ao contrário de outras cantoras do rádio de sua época, manteve-se com um forte número de seguidores durante as eras da Bossa Nova e Tropicália no final dos anos 50 e 60, perdurando frente as demais. E ainda, estava se apresentando com frequência quando o samba retornou nos anos 70 e passou por mudanças de estilo nos anos 90. Neste sentido, temos como objetivo geral, situar a carreira de Angela Maria frente a vários contextos históricos e artísticos, enfocando os seguintes objetivos específicos:

As mudanças de estilo musical das décadas de 60, 70, 80 e 90 e sua permanência no cenário musical;

As relações abusivas que por parte dos namorados, maridos/empresários da cantora e sua conduta quanto artista e mulher;

A importância do seu enfrentamento enquanto mulher no meio musical masculino que permeava as várias décadas que esteve na ativa.

Nascida em Conceição de Macabu, Estado do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1929, a menina Abelim Maria da Cunha filha, filha de Albertino Coutinho Cunha, agricultor que mais tarde se tornou pastor, e Julita Maria da Cunha. De família bastante pobre, Abelim passou parte da infância morando em outros lares, às vezes fazendo trabalho servil. Entretanto, sua voz foi descoberta no coral de igrejas, ainda adolescente. Ela disse que apesar do preconceito que tinha a carreira feminina sofria, desejava cantar para um público maior, o que a levou a se esgueirar dos serviços, contra a vontade de sua família, e procurar competir em competições de rádio amador, nas quais entrou sob o que acabaria se tornando seu nome artístico. As competições renderam prêmios em dinheiro, que ela guardou em uma caixa de sapatos em casa. Ela logo começou a ter a ideia de gravar um álbum (FAOUR, 2015).

Angela, diferente das mulheres do seu tempo, pode recomeçar sua vida várias vezes. Do rádio à TV e dos emblemas, dilemas e abusos da vida sentimental, embora famosa, sofrimento de muitas mulheres do seu tempo, com a diferença que tinha fama e isso escandalizava a imprensa da época. Dos primeiros namorados, embora homens ditos das artes como Othon Russo, até os maridos/empresários, como: Rodolfo Valentino, Kléber Lisboa e João Soares¹, ela passou por exploração financeira, roubos de todas as formas, agressões físicas e queixas em delegacias. Luís Adolfo no início dos anos 1970, foi um dos poucos que terminou com ela em comum acordo, mas ela era uma mulher dependente dele para gerir sua carreira e ajudar na

¹ Nome fictício em razão da não permissão/contexto da menção ao nome dele, na biografia da cantora e das possíveis implicações judiciais ao citá-lo.

criação dos filhos adotivos, visto que ela não podia ter filhos biológicos, outro lamento da artista pelos anos 1950 e 1960.

A documentação selecionada no decorrer da pesquisa consta de consultas virtuais a *Revista do Rádio* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e livros de pesquisadores (as), historiadores (as) que dialoguem com o papel da mulher, a vida da artista, a sociedade da época e a sexualidade onde o feminino era submisso as vontades masculinas. Através desses estudos, veremos, também, que Angela permitia que estes homens gerissem sua carreira e o dinheiro que recebia, mesmo que quase todos eles a roubassem das formas mais sórdidas, mas ela não foi apenas vítima e fez suas escolhas pessoais. Ao fim de quase todos os relacionamentos, notas na imprensa, acusações, e a cantora se dizia infeliz na vida pessoal, que sonhava com amor. Depois de todos os furtos, em 1979 ela começa a namorar com o jovem Daniel D'Angelo, que na época estava entre os 18 e 19 anos. A imprensa, as pessoas próximas e os (as) fãs diziam que seria mais um a tirar vantagens. Não foi assim, eles se casaram em 2012, mas desde aquela época moravam juntos e todos erraram em suas apostas negativas e compreensíveis pelo histórico da artista. Antes de Daniel, João foi um dos maridos que ela disse que não queria nem lembrar em sua biografia de 2015, escrita pelo Rodrigo Faour. Mas foi João, também, que a ajudou no início dos anos 1970, até meados da década, quando sua carreira não estava bem.

Quando jovem, ela ganhava a vida trabalhando em uma fábrica, onde deslumbrou os colegas cantando canções operísticas como "Ave Maria", de Gounod. Angela Maria se tornou um sucesso imediato quando as estações de rádio começaram a tocar seus primeiros discos no início dos anos 1950. No final da década, tendo conquistado vários prêmios e se tornado a cantora melhor paga do país, ela começou a apresentar programas de televisão ao vivo. Ela mantinha um cronograma de punição, geralmente viajando entre São Paulo e Rio de Janeiro. Entre seus maiores sucessos figuram a rumba *Babalú* e as baladas *Não Tenho Você* e *Vá, mas Volte*.

Sua música teve impacto para muitos músicos brasileiros, incluindo Milton Nascimento, Maria Bethânia, Clara Nunes, Gal Costa, Alcione, Djavan e outros tantos. A cantora Elis Regina disse que foi "tremendamente influenciada" por Angela Maria (FAOUR, 2015). A cantora e atriz brasileira Carmen Miranda também era uma fã. Angela Maria ficou surpresa ao saber que ela era, colecionadora dos seus álbuns. Carmen entrou em contato com ela para solicitar uma reunião, 14 anos depois de deixar o Brasil, em 1954. "Ela era meu ídolo", disse Angela Maria. "Quando soube que ela queria me ver, eu congelei." (FAOUR, 2015). Toda essa relação com os fãs, o prosseguimento da carreira de Angela percebendo como disse Avancini (1996), uma relação público-estrelas de rádio como um acontecimento.

2. A CALOURA VIRA ARTISTA

Angela Maria foi caloura como quase todas suas colegas de trabalho. A noite e os programas de calouros, apoiadas pelas famílias ou não, eram os primeiros passos para conquistar uma gravadora, emissora de rádio que tivesse interesse por elas. Angela começa com disco tímido, sem compositores famosos em uma gravadora menor, a Mayrink, mas logo vai para a Rádio Nacional, por exigência do seu patrocinador Colírios Moura Brasil. Do rádio para a TV, na evolução dos meios de comunicação, nos jornais e revistas da época. Com sua carreira, suas colegas, as faixas dos muitos reinados dos anos 1950, seus fãs anônimos e famosos, seus shows, discos, apresentações no país e fora dele e seus maridos, atuantes com aval dela, onde ela não era coitada, nem vítima, com a sorte de recomeços que teve. Nos programas de calouros em que imitava Dalva de Oliveira, ela ganhou muitos prêmios, inclusive em dinheiro, foi justamente esses valores que foram descobertos por sua família posteriormente e que lhe rendeu castigos físicos, pois não era de bom tom uma família protestante com filha cantando músicas do “mundo”.

2.1 As emissoras de rádio, os artistas e seus (suas) fãs

As Rádios Nacionais do Rio de Janeiro e a extinta Mayrink Veiga, na então capital federal do Rio de Janeiro, e a Rádio Nacional de São Paulo, na capital paulista, congregavam os maiores astros do rádio na época. Eram eles: Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Luiz Gonzaga, Carmen Miranda, Carmélia Alves, Aracy de Almeida, Nora Ney, Dorival Caymmi, Marlene, Herivelto Martins, Linda Batista e outros tantos, cantavam os “ais de amor”, dividiam o público, movimentavam fã-clubes onde, segundo Faour (2015) na *Revista do Rádio* (RJ), depois nas revistas *Radiolândia* (RJ), *Fon-Fon* (RS), *O momento feminino* (RJ), *Intervalo* (RJ) e os jornais *Diário Carioca* (RJ), *O Globo* (RJ) e o *Diário de Notícias* (RJ). Alguns desses artistas tinham fã-clubes fervorosos, como Marlene, Emilinha e Dalva.

Segundo Lia Calabre (2004) o chamado período “áureo do rádio brasileiro” concentra-se entre 1945 até os últimos anos da década de 50. A historiadora infere que essa denominação de “áureo” se relaciona a um conjunto de elementos de época e, necessariamente, uma quantidade maior de ouvintes que as rádios das épocas atuais. Na realidade, essa denominação refletia um aspecto histórico da sociedade e do cotidiano da época, dos anos 1940 e 1950, essa

alcunha refletia a importância do rádio na vida da população brasileira associada ao seu glamour, sendo considerado como uma espécie de Hollywood brasileira.

Ser cantor ou ator de uma emissora carioca ou paulista era o suficiente para que o artista conseguisse sucesso em todo o país, obtivesse destaque na imprensa escrita e até mesmo frequentasse os meios políticos, como um convidado especial ou mesmo como candidato a algum cargo político. Normalmente as turnês nacionais desses artistas eram concorridíssimas, fazendo do maior sonho de muitos jovens de todo o país, o de se tornar artista de rádio – seria o correspondente ao desejo de hoje, de se tornarem artistas de televisão (CALABRE, 2004, p. 06).

Para representarmos a problemática de nossa pesquisa e referenciar o cotidiano da artista brasileira, pontuando alguns paralelos entre algumas músicas do repertório de Angela Maria e sua vida pessoal. Como cantora de cunho popular, mulher e preta, se faz mister estabelecer o lugar ocupado pela modalidade de produção cultural que foi o rádio nos “anos áureos” – qual seja o âmbito específico desta monografia, a radiodifusão das décadas de 40 e 50 através de uma análise das cantoras do rádio, sobretudo Angela Maria, para com o público que as seguia, comumente, de modo fervoroso – requer que nos detenhamos a construção das condições de constituição dessa relação. Segundo Maria Marta Picarelli Avancini (1996) trata-se de estabelecer e entender a relação público-estrelas de rádio como um acontecimento, parafraseando o que Paul Veyne e Michel Foucault usam como terminologia (AVANCINNI, 1996, p.16).

2.2 O samba canção, seu público e suas (seus) artistas

Nesta esteira, cabe-nos entender o surgimento de um ritmo musical brasileiro que norteou parte da mídia e embalou o imaginário do público e o repertório muitos dos (das) cantores (as) da rádio no Brasil: o samba-canção. Precisa-se, portanto, como pesquisador, delimitar uma dicotomia importante para entendermos o fenômeno acima assinalado; fazer um deslocamento do estudo da rádio brasileira para as vias de análise consagradas da cultura de massa ao propor uma “historicização” da relação público-estrela de rádio dos anos 40 e 50. Historicizar no sentido de não apenas repetir, mas de acompanhar/cartografar o processo emergente dessa relação, seus modos de constituição e funcionamento, bem como suas possibilidades de existência.

Assim, o samba-canção foi o maior ritmo do Brasil no século XX. Dos anos 30 até o fim dos anos 50, a Era de Ouro do Rádio no Brasil, teve seu auge até 1958, quando a Bossa Nova ditou um novo ritmo musical, deixando o Samba-Canção com pouco espaço, depois de mais de trinta anos de execução recorrente nos lares brasileiros. Marchinhas, Tangos, Baião e Boleros, foram frequentemente interpretados por cantores, cronistas e *crooners* nas emissoras de rádios, nos bares e nas noites cariocas, com suas boates, cassinos e casas dançantes, onde muitos cantores (as) brasileiros (as) deram seus primeiros passos.

O samba-canção era romântico, com suas frases longas, sofrido de amor e falando dele em suas letras de um caso desfeito, era perfeito para dançarem com os corpos colados. Foi uma novidade musical do mercado no pós-guerra. Mas para haver samba-canção era preciso ter samba e o primeiro ganhou força na metade dos anos 1920. Mas o samba-canção era parte de uma tradição do romantismo na canção brasileira, herança de outros ritmos no século XIX como as canções, modinhas e valsas, do *foxes*, das marchas-rancho de Chiquinha Gonzaga, Ernesto de Nazareth, Pixinguinha, Zequinha de Abreu e Candido Neves. O primeiro samba-canção foi Linda Flor, que se chamava Iaiá, e ficou conhecida por “Ai, ioiô”, foi lançada em 1929 por Aracy Cortes que podia ser dançado como samba ou samba suavizado. Ary Barroso e Noel foram importantes na construção do samba-canção, principalmente por sedimentarem o terreno para outros compositores nos anos 1940, como Dorival Caymmi, Herivelto Martins e Lupicínio Rodrigues (CASTRO, 2015, pp. 70-72).

Marina, composição de Dorival Caymmi foi gravada por Francisco Alves no começo de 1947, mas a gravadora Continental lançou antes, com interpretação de Dick Farney, antes que a gravação de Francisco chegasse as lojas. Era o fim do acordo de que um cantor gravaria um sucesso do outro apenas um ano após a exclusividade do primeiro. A partir dali, Caymmi começou a lançar suas próprias músicas e gravou Marina, no dia 11 de julho do mesmo ano. Dick foi a gravação que mais agradou, mesmo tendo feito apenas com piano e voz (CASTRO, 2015, p. 75).

O samba canção era dor, saudades, desalento, mas foi um encontro amoroso e feliz, como na letra *Nem Eu* de Dorival Caymmi, um dos primeiros sucessos da cantora Angela Maria, em 1953. Ele falou de amor sem clichê ou romantismo. Por outro lado, a separação que sempre foi um drama nas composições de alguns compositores, em Ary Barroso com *Pra machucar meu coração*, de 1943 foi uma das raras exceções ou Inquietação do mesmo compositor, de 1935, em um dos raros momentos de lucidez ao falar de amor, no tempo em que fracasso e melancolia eram temas recorrentes nas canções. Deus poderia ser um juiz em certas canções,

como Orgulho, gravado por Angela Maria em 1954 e Há um Deus, de Lupicínio, em 1957 (FAOUR, 2006, pp. 51 e 68).

O despudor de Dalva de Oliveira que levou o passional até as últimas consequências na música, influenciou Angela Maria que influenciou Elis Regina e assim, construiu-se uma sucessão de cantoras fortes que deram voz à mulher brasileira, nem sempre de forma racional e engajada. O samba-canção se dividiu em dois grupos: um tradicional e o outro moderno, além de Herivelto Martins, Britinho, Lupicínio Rodrigues, Jair Amorim, Evaldo Gouveia mais tarde, nos anos 1960, Adelino Moreira foi o principal compositor. Havia um segmento dito mais sofisticado com Antonio Maria, Fernando Lobo e Luiz Bonfá e outros nomes, mas que no fundo falavam das mesmas tristezas do samba-canção (FAOUR, 2006, p. 60).

Uma das questões postas neste trabalho é esse repertório que era estabelecido e empregava o que as cantoras da época vivenciavam em sua vida particular. As revistas da rádio relatavam minuciosamente a vida particular de cada uma das cantoras, expondo sua vida pessoal como moeda de troca para a vendagem de seus discos. Portanto, o samba-canção era um veículo para ressaltar essa vida pessoal e ter uma interação com seu público ou era um meio de obter mais e mais mídia e conseguir vender mais disco?

Neste sentido, Maria Marta Picarelli Avancini (1996) pontuou que:

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 plateias 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? (AVANCINI, 1996, p. 22).

Entretanto, embora esta perspectiva manipuladora, abordar esta questão apenas considerando este aspecto para relatar o que seria a relação público-cantora seria relativizar e deixar de apontar outros aspectos importantes, tais como as questões culturais e o contexto histórico da sociedade da época e que implicaria em reduzir uma multiplicidade de processos e práticas relevantes e observados no comportamento histórico-social a um sentido único que os abarca e explica em sua totalidade. Nas palavras de Avancini (1996), reduz-se uma dinâmica que se tece através em processos e movimentos operados no âmbito das emissoras, dos meios associados a clãs – revistas especializadas e indústria do disco e do público, garantindo um funcionamento singular da radiofonia dos anos 50 enquanto complexo cultural, de sociabilidade e estético (AVANCINI, 1996, p.22).

2.3 O coral de igrejas, a primeira emissora de rádio

Além disso, as cantoras Marlene e Angela Maria, por exemplo, foram provas do preconceito familiar que tiveram que superar. Essa última, conta que mentia, para cantar escondida nos programas de calouros da época². Trocava de nome e dizia à mãe, protestante, e ao seu pai, pastor, que ia sair com uma amiga. Um dia sua mãe reconheceu sua voz no rádio. Ao chegar em casa, ela apanhou, mas o dinheiro que ela guardava escondido, descoberto pelos pais, dos programas de calouros que vencida, imitando Dalva de Oliveira, era bem maior do que aquele que ela ganhava como inspetora de lâmpadas, nas dependências da fábrica General Electric (GE), disse a cantora, em entrevista concedida ao Programa Sem-Censura, da jornalista Leda Nagle, em 2011, na TVE Brasil.

Do coral de igreja, aos programas de calouros, e o primeiro disco, em 1951, os primeiros contratos com casas noturnas e a extinta Rádio Mayrink Veiga, ao concurso de “Rainha do Rádio”, em 1954, as grandes e pequenas turnês pelo Brasil, construíram uma Angela Maria como uma das muitas cantoras que surgiram nos anos 50, ao lado de outras como Elizeth Cardoso e Maysa. Conforme lembrou Faour (2015), antes mesmo de ser “Rainha do Rádio”, Angela fez uma pequena turnê por Campina Grande-PB, Recife-PE, e Manaus-AM. Viajou várias vezes pelo Brasil inteiro, sobretudo, visitando as emissoras de rádio brasileiras: Rádio Farroupilha, em Porto Alegre-RS; Rádios Difusoras, em Manaus e São Luís-MA; Rádio Borborema, em Campina Grande; emissoras de rádio em João Pessoa-PB e do eixo Rio/São Paulo. A cantora se apresentou e comandou alguns, como os da Record e da TV Rio (atual Globo), além das extintas Tupi, Excelsior.

Estava em questão a composição de um perfil psicológico e artístico para as cantoras do rádio a partir de seus problemas familiares e, sobretudo 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 a infelicidade (AVANCINI, 1996, p.22).Essa característica das interpretes na era de ouro do rádio é outro aspecto a considerar tomando por base os registros da época, sejam nas Revistas do Rádio ou jornais especializados no assunto

² Sobre os programas de calouro que Angela participou, vale mencionar seus jurados ou apresentadores: *Pescando Estrelas*, de Arnaldo Amaral; *Hora do Pato*, de Jorge Curi; *Trem da Alegria*, dirigido pelo Trio de Osso - Iara Sales, Lamartine Babo e Héber de Bôscoli, além do programa de Ary Barroso, na Rádio Tupi.

comumente, foi-se construindo uma memória coletiva, embora importante, mas sem o perfil de historiador. Ponderando, também que Angela não era apenas vítima dos abusos que sofreu dos namorados e maridos, pois ela podia recomeçar sua vida, como muitas mulheres da sua época não puderam.

2.4 Memória, rádio e imprensa

Hartog (2013) trata desse assunto ao abordar Halbwachs quando comenta sobre o seu livro inacabado *A memória Coletiva*, onde traçava o uma clara linha divisória entre a história e a memória. Por isso há muito o que se ponderar quando assumimos a postura de historiador e pretendemos analisar a influência cruzada entre fatos e a construção coletiva deles. O referido autor abordava uma predileção pela memória coletiva, dispensando polidamente o historiador, reenviando a seus arquivos e a sua exterioridade (Hartog, 2013).

A história é uma, enquanto há tantas memórias coletivas quantos grupos. (...) A memória coletiva, em seguida, forma uma “corrente de pensamento contínuo” (ela só retém do passado o que ainda está vivo), enquanto o historiador “só pode fazer sua obra com a condição de pôr-se deliberadamente fora do tempo vivido pelos grupos que assistiram aos acontecimentos, que tiveram com eles o contato mais ou menos direito, e que podem lembrar-se deles” (HARTOG, 2013, p. 159).

Entretanto, a figura do historiador não pode ser excluída, profissionalmente, do campo da memória, no sentido de que tem que haver uma oposição entre história e memória. Em suas palavras, Hartog (2013) afirma que a memória coletiva pode também fazer parte do “território” do historiador ou, melhor ainda, torna-se instrumento da escalada da história contemporânea (HARTOG, 2013, p.160).

Então, o que seria incumbência do “historiador do presente”? O próprio autor defende que cabe ao historiador do presente, fazer, de forma consciente, o passado manifestar-se no presente, ao invés de fazer, de forma inconsciente, o presente manifestar-se no passado. “O modo de ser do passado é o de seu surgimento no presente, mas sob o controle do historiador” (HARTOG, 2013, p.160).

O importante é, inicialmente, o entre: posicionar-se entre história e memória, não opô-las, nem as confundir, mas servir-se de uma e de outra. Apelar à memória para renovar e ampliar o campo da história contemporânea (conferir, de fato, a memória coletiva, o papel que a história dita das mentalidades representara para a história moderna). Decorre disso a abertura de um campo novo: o de uma história da memória. Mais do que isso, uma história, entrada em sua idade crítica, preocupada em retomar sua trajetória e sua tradição, tornando-se capaz de reparar as trocas que intervieram entre memória e história, em particular nos limites dessas “História-memórias” que,

Froissart e Seignobos. Passando por Michelet e Lavisse, constituíram a longa tradição das histórias nacionais (NORA, 1986, p. XVII-XLI)³.

A globalização, a democratização, a massificação, a midiaticização acarretam o fim do que Nora (1986) denomina “sociedades-memórias” e, em suma, o desaparecimento da memória a tal ponto que “só se fala tanto em memória, porque ela não existe mais”; ou ainda, pelo fato de que não há mais mecanismos de memória que “lugares” se encontram investidos do sentimento residual de continuidade. Neste sentido, HARTOG (2013) questiona se não estaríamos vivendo um paradoxo: pois a memória seria ainda mais invocada frente ao seu eminente desaparecimento. Buscamos identificar a memória coletiva sobre Angela Maria absorvida pela história que relata, quando ainda iniciante, teve uma agenda semelhante à de artistas que tinham notoriedade no rádio. Não o bastante, as contratações apontavam que os artistas do rádio eram muito explorados naquela época, dizia que uma das categorias mais exploradas da época, seria principalmente os artistas do rádio.

A *Revista do Rádio* nº 236, 20/03/1954 trazia a festa de coroação de Angela Maria, com a passagem da coroa feita por Emilinha Borba, eleita do ano anterior. Era a festa da a "pequena grande" alteza Angela Maria, em referência a baixa estatura da cantora e a coroa de Rainha daquele ano. Onde tem Rainha, existe princesas e as duas daquele momento eram Vera Lúcia e Rogéria. Neste mesmo número, noticiava que Angela Maria tinha sido roubada por uma fã, enquanto falava com outros, no auditório da rádio Mayrink Veiga. O valor retirado foi de 10.000,00 e logo identificaram a ladra em sua residência, recuperando apenas metade do valor. A coluna de fofocas *Mexericos da Candinha* dizia que o mais absurdo do roubo foi que a suposta ladra era uma das fanáticas fundadoras do fã clube. *Candinha*, no mesmo número dizia que uma dor de dente quase impediu Angela de ser coroada Rainha no Teatro João Caetano, mas que com duas caipirinhas o problema foi resolvido. Além de outras pequenas referências de repertório, recado dos fãs, elogios a simpatia da artista no dia da coroação. Certamente que as posições das artistas nas fotos, e as imagens que foram divulgadas são frutos de uma mudança de poses e gestos, que implicam uma alteração como vamos nos apresentar.

No tempo em que ser artista não era condição pretendida ou sinônimo de boa criação, além dos preconceitos duplicados na condição feminina, nos anos 1940 as mulheres como Dalva de Oliveira, Carmélia Alves e Ademilde Fonseca eram maduras ou mães e estavam na carreira artística por muito tempo. Para as novatas dos anos 1950 Angela Maria, Dóris Monteiro

³ O longo texto de abertura do *Lieux de Mémoire*, cujo primeiro volume é publicado em 1984, tem como título “Entre memória e história”, e cumpre a função de manifesto e exposição da problemática geral.

e Nora Ney e novatos, implicava-se o papel de desejosas da vida doméstica e os rapazes da época como Cauby Peixoto, a disponibilidade para o matrimônio. As artistas, ainda mais, conduziam suas carreiras, mas não deixavam de direcionar suas fãs para os conselhos da família e a vida do lar através de reportagens. Se algo fugisse aos costumes da época e fosse necessário uma parcela da imprensa ocultava os romances de Elizete Cardoso, como quando o suicídio de Evaldo Ruy, homem casado e amante de Elizete. Os artistas buscavam melhorar suas imagens com a sociedade e o casamento por intenção e tensão, era algo comum e necessário naquele momento (LENHARO, 1995, pp. 168, 169 e 171).

A cantora e compositora Dolores Duran foi um exemplo de mulher que não se dobrava a regra da mulher que compunha deveria ter voz passiva nas suas criações. Os dramas dela estavam em suas letras, mas não no seu viver, pois fez o que quis, conviveu com quem quis. Morando em Ipanema e Copacabana no Rio de Janeiro dos anos 50 talvez estes espaços fossem os mais avançados da época. Suas canções não perdoavam os homens, e no inconsciente delas, a carência afetiva, a dona de casa.

O samba canção como dito, foi o ritmo musical dos anos 1950 no Brasil, assim o encosto da tristeza que inspirava o compositor, também mexia com Dolores em canções confessionais. Suas canções falavam em pureza e amor, mas Dolores amou e namorou quem quis, com ou sem amor. Era difícil uma mulher encontrar um compositor que não quisesse o protagonismo sobre as criações e foi complicado para ela encontrar um. Quando a mulher ganhava mais que o homem ou tinha mais destaque que ele, era algo incomodo. É incomodo agora para uma sociedade machista, que dirá nos anos 1950 (FAOUR, 2012, pp. 446 e 447).

Segundo Avancini (1996), o movimento de compositores da época era claro, pois traçava o perfil psicológico e artístico para a cantora a partir de seus problemas conjugais. Essa combinação de drama íntimo e seus sentimentos com as letras musicais, como dito, é um viés que irá estabelecer de forma pujante todo o universo que norteou e nortearia, anos seguintes, a figura que as cantoras do rádio deveriam assumir, uma postura de sofrimento, resignação e algumas vezes, exposição de sua vida íntima. Este aspecto misógino era o reflexo do que existia dentro do ideário estabelecido pelas amarras sociais, rígidas.

De acordo com Richard Sennett (2014) a burguesia continuava a crer que “em público” as pessoas experimentam sensações e relações humanas que não poderiam ser experimentadas em qualquer outro cenário ou contexto social. Foi o legado deixado pela cidade do Antigo Regime estava unido aos impulsos privatizadores do capitalismo industrial de um outro modo. Era em público que ocorria a violação moral e onde ela era tolerada; em público, podia-se romper as leis da respeitabilidade. Se o terreno privado era um refúgio contra os terrores da

sociedade como um todo, um refúgio criado pela idealização da família, podia-se escapar da carga desse ideal por meio de um tipo especial de experiência: passava-se por entre estranhos, ou, o que é mais importante, por entre pessoas decididas a permanecerem estranhas umas às outras (SENNETT, 2014, p. 22).

2.5 Estigmatização da mulher e artista

Sennett (2014) aborda em público, o domínio imoral significava ser divergentes e diferentes tanto para homens e mulheres. Para as mulheres, era onde se corria o risco de perder a virtude, enxovalhar-se, ser envolvida em “um estonteante e desordenado torvelinho”. O público e a ideia de desgraça estavam intimamente ligados. Para um homem burguês, o público tinha uma conotação moral diversa:

Saindo em público, ou “perdendo-se no público”, como era a expressão usada um século antes, um homem era capaz de se retirar dessas mesmas características repressivas e autoritárias da respeitabilidade que se supunha estarem encarnadas na sua pessoa, enquanto marido e pai, no lar. Assim, para os homens, a imoralidade da vida pública estava aliada a uma tendência oculta, para que se percebesse a imoralidade como uma região da liberdade, ao invés de uma região de simples desgraça, como era para as mulheres (SENNETT, 2014, p.22).

Assim, as transformações da década de 1950 trouxeram contrastes com a década anterior. A mulher estava se inserindo na sociedade e no mercado de trabalho, quebrando os tabus estabelecidos. Ser mulher dos anos 1950 era ser uma mãe, esposa e viver dentro das tradições e clichês de doçura, instinto materno, seguindo os modelos de família das elites. A sociedade se modernizando e os “valores morais” em atrito com as moças de família, empurradas para um bom casamento e a vida do lar. As que saíam deste contexto de casa e matrimônio, morando sozinhas, trabalhando como atrizes e cantoras, frequentando ambientes boêmios, eram levianas. As atrizes, cantoras, escritoras rompiam barreiras, mas ainda vigiadas pelos olhares de desprezo e censura do tempo que viviam.

Trocar o nome de batismo por nome artístico, não era uma simples alteração, mas uma cobrança social, principalmente para as mulheres das classes mais altas, que se viam obrigadas por suas famílias, para não associarem seus sobrenomes a estigmatização de prostitutas e mulheres de moral duvidosa (Almeida e Silva, 2017, págs. 3 e 4).

Por outro lado, o aspecto “imoral” de sua vida privada era um trampolim para a carreira e para alavancar a vendagem de discos. Neste processo, Avancini (1996) alerta que a credibilidade de uma figura pública passa pela verossimilhança daquilo que ela supostamente

é enquanto pessoa, tal como o é revelada pela mídia. Assim, por meio de sua vida pública, é que temos verdadeiramente a forma de se conhecer como o indivíduo verdadeiramente é em sua intimidade e quando pessoa em si: “uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação que suscita a crença” (SENNETT, 2014, p. 42).

O pensamento de Sennett (2014) nos permite compreender, através de suas conotações, de que, sob o manto comportamental generalizado com a propagação da cultura em massa, a vida privada de figuras públicas se torna alvo de curiosidade e objeto passível de ser divulgado publicamente e isso pode ser percebido no investimento da vida particular das cantoras do rádio, introduzido pelas revistas especializadas, como prática midiática, cujo investimento funcionava em duplo sentido: meio de atrair atenção e estratégia para alguns artistas sempre em evidência, como percebe-se nas acirradas disputas pelo título de Rainha do Rádio.

Essa vida pública, reflexo da privada, era acompanhada de perto, numa época sem tanto paramento para tal. Em 1951, o *Diário da Noite* da época citava a turnê da cantora por todo o Brasil, abrangendo não somente o eixo Rio/São Paulo, como também cidades nordestinas como Campina Grande e Recife, que ela voltaria várias vezes ao longo da carreira e a passagem pela Rádio Difusora, de Manaus. Era de interesse das rádios cariocas que seus astros se ausentassem alguns dias dos microfones das emissoras e mostrassem seus trabalhos por outras regiões do Brasil. Nesta viagem de 1951, Angela era contratada da Mayrink Veiga e foi dispensada por 20 dias, para cumprir seus compromissos com outras emissoras e cidades, divulgando também o nome da emissora para a qual tinha contrato (FAOUR, 2015).

2.6 A rainha do rádio no cinema e nas mídias

Os artistas do rádio tinham no cinema sonoro daquela época, uma forma de aparecer para seus fãs e a eleição de “Rainha do Rádio” era uma forma de aumentar a popularidade e o cachê, conforme Angela Maria citou na Revista Radiolândia, de 1955. Embora o concurso de Rainha do Rádio, por vezes tinha seus métodos duvidosos de eleger a “melhor”, quase sempre, fazia-se com que cada emissora de rádio da época indicasse uma de suas artistas e quase todas que venciam eram da Mayrink ou da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (HUPFER, 2009).

Contudo, Avancini (1996) lembra que esse procedimento de mídia e divulgação em torno das cantoras do rádio não se resumia pura e simplesmente em relatar informações sobre elas. Garante-se, através de certos modos de articulação das informações, um meio peculiar de expor a figura da estrela de rádio que combina a exploração sensacionalista de “fatos verídicos”,

imputando certas características na personalidade e no estilo de interpretação, aliado aos grandes temas que norteavam o seu repertório.

Deste modo, compõe-se uma engrenagem de constituição das 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 acende a condição de estrela tornando-se um canal sobre o qual a estrutura da radiofonia passou a se assentar (AVANCINI, 1996, p. 26).

Antes de ser “Rainha”, Angela foi Princesa do Rádio, em 1953, ficando em segundo lugar, no ano da vitória de Emilinha Borba. Neste mesmo ano, fez turnês nas cidades de Recife, Belém, Manaus, Belo Horizonte, São Paulo, Maceió, Vitória, João Pessoa (FAOUR, 2015, p. 202). Angela venceu o concurso em 1954, com apoio do então Ministro do Trabalho de Gétúlio Vargas, João Goulart e da venda de votos aos fãs, feitos por ela (FAOUR, 2015, pp. 126 e 127). Seguir o conselho não foi fácil, mas educada no coral de igreja, desempregada, com aversão da família, brigou por seu sonho de ser como Dalva, Emilinha e Marlene. Foi assim, com músicas talvez duvidosas para o público que Angela se firmou para o povo como uma das cantoras mais populares do país. O que não era ruim para ela, nem foi. Ela afirmou muitas vezes que não cantava para bacana.

Seguem os shows, as homenagens, aos títulos variados, a mobilização dos fã-clubes para escrevem cartas para Angela, na Rádio Nacional, desta forma, em 1955, ela foi eleita a cantora do ano de 1954. Nelson Gonçalves o cantor e Herivelto, compositor, em concurso da *Revista do Rádio*, elegeu os “13 melhores do ano da rádio carioca”. Nesta premiação, Angela foi a mulher mais votada entre os 65 jurados, escolhido por 42 deles. No ano anterior, da mesma forma, entre os ganhadores. Ganhou também o Diploma de Popularidade, pela mesma Revista, entre “os nomes mais populares do nosso rádio”, ao lado de artistas como Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Emilinha Borba, Francisco Alves, Manoel Barcelos, Marlene (FAOUR, 2015). Outro ponto era o suposto noivado de Angela e Cauby, em *O Cruzeiro*, em 21 de janeiro de 1953, onde ele falava dos inúmeros romances com mulheres. A revista servia de um contraponto da vida do artista, de um lado o imaginário da vida do ídolo, de outro, a contra informação sobre a vida do ídolo e com intervenção deles. Para os fãs, a vida do artista era um campo de exploração permanente (LENHARO, 1995, p. 190).

Para Avancini (1996) a exploração da intimidade da vida particular das cantoras tem implicações publicitárias e promocionais óbvias, pois seriam o veículo que tanto os fãs buscavam. Dalva de Oliveira e Nora Ney, por exemplo, são a prova do quanto pode ser eficiente o investimento na vida íntima, pois suas carreiras alcançaram outros patamares quando a intimidade delas foi explorada. Nenhum cantor galgava o estrelato, na década de 50, sem

aparecer nas páginas da *Revista do Rádio* ou similares. Assim, era uma condição precípua para a estrela existir: aparecer em matérias que suscitem a curiosidade do público, fãs ávidos por informação. A publicidade torna-se 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”.

Segundo Michel Certeau (1998), a “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da “produção” (neste caso nosso, radiofônica e comercial) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que fazem com os produtos. Essa característica manipuladora midiática é o a maneira de entregar produtos fabricados, embora originais e carregados de suas próprias peculiaridades conforme cada estrela apresentada, a uma população ávida por novidade, moldados pela indústria do consumo. Mesmo que preservando peculiaridades, o que se espera de um artista, ao aparecer nas revistas, aquilo também é uma encenação construída e fabricada para vender.

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”; esta é astuciosa, é dispensa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1998, p. 39).

De maio até o fim do ano de 1957, seu programa era bem criticado nas TVs do Rio de Janeiro e São Paulo e o seu programa na TV Record, saudado por Mário Júlio, em sua coluna da *Revista do Rádio* de 27/7/1957, p. 56, afirmando que:

(...)É que cantando sem afetações e pedantismo, sem copiar ninguém e sem receber influências de fora, ela se distingue pela beleza da sua voz suave, límpida, simpática e segurança emotiva da interpretação”. Foi a maior década para Angela Maria em capas de revista, discos e prestígio⁴ (...).

Os programas de auditório marcaram nossa cultura radiofônica, e a saudosa cantora Marlene contou da rivalidade criada entre ela e Emilinha, foi de permissão à exaltação dos fãs, sobretudo pelo fã-clubes pessoais de cada uma à época (ARAGÃO, 2012). Na Nacional do Rio, segundo ela, dividia-se o auditório entre os Marlenistas e Emilinistas, quando ambas tinham

⁴ Não podemos negar a importância de Angela para a posteridade, mas o samba-canção e as canções de amor, tiveram seus melhores dias até a década de 50. Posteriormente, novas cantoras surgiram e Angela era exemplo de respiração e voz para cantoras como: Gal Costa, Elis Regina, Elza Soares, Fafá de Belém, Alcione, Clara Nunes, Wanderléia etc. Sobre isso, além de muitos vídeos distintos da importância para outras cantoras, ver o documentário *A dona da voz- Angela Maria* (2014), produzido pela Sesc-TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pxm0ZJvavo8>. Acesso em: 25 nov. 2020.

que se apresentar no mesmo programa. Fato quase sempre evitado, para não causar tumultos nos programas seguintes.

2.7 Cultura de massa: reis e rainhas do rádio

O funcionamento da cultura em massa está então atrelado a publicidade e a relação da estrela com o seu público. Assim, a publicidade era entendida, na Era de Ouro do Rádio, dentro de uma abordagem crítica, como sendo expressão da natureza comercial e industrial da cultura de massa e como mecanismo de alienação, fazendo parte de uma engrenagem que vendia uma aparente ilusão, processo em que as artistas existiam apenas na perspectiva de que quando figura pública mediante as estratégias promocionais que as colocavam em evidência (AVANCINI, 1996, p.29). E este, ao nosso entendimento era o modo que as cantoras se submetiam para que pudessem sair de sua vida particular, muitas vezes vindas de um ambiente de extrema pobreza e fome, para poder exercer sua arte e conseguir mudar de forma substancial sua vida econômica e social e, assim, equilibrar a vida artística e a pessoal sob os holofotes preestabelecidos pelos donos da mídia.

Por isso, muitos artistas se submetiam a ingressar nessa engrenagem, sobretudo as mulheres, para que pudessem mudar sua realidade e conseguir ter uma carreira de sucesso, retorno financeiro sob um ambiente hostil e de muita disputa entre elas.

No convívio frenético da Nacional, os artistas conversavam com outros contratados (as) de outras emissoras, nos palcos do 22º andar, nos corredores, pontes aéreas, onde, segundo Nora Ney, falavam de política, do dia a dia, de cultura, da vida alheia. O prestígio de uma emissora era medido pelo número de cartas que ela recebia por mês, para seus artistas, dentre eles, destacavam-se Marlene, Angela, Francisco Carlos, depois Cauby Peixoto. Entre as mulheres, dificilmente Emilinha Borba saiu do primeiro lugar. As cartas vinham quase sempre do Rio de Janeiro, onde os fãs-clubes se multiplicavam. Se o admirador escrevesse uma vez pedindo foto e informação, recebia uma mensagem, apenas; na segunda vez, pedia confirmação de endereço; por fim, na terceira vez ao ser confirmado, recebia uma foto do (da) artista autografada, com estímulo que escrevesse mais vezes (LENHARO, 1995, p. 140).

Angela nunca se indispôs ferrenhamente com outras cantoras, mas a veterana Dalva de Oliveira ressentiu-se e patenteou o título de “Rainha da Voz”, quando os fãs da novata a chamaram por esta alcunha, que lhe pertencia. Angela era Sapoti, apelido dado pelo então presidente Getúlio Vargas (FAOUR, 2015). Da mesma forma, quando Dalva foi morar na Argentina com seu novo marido Tito, no início dos anos 50, foi a novata Angela Maria que

começou a medir esforço com a ausência daquela no Brasil, como ponderou Duarte e Ribeiro (2009). Elas nunca foram amigas, mas fãs de Dalva agrediram Angela no Rio de Janeiro, pensando que esta ameaçava o território daquela, nos anos 50 (FAOUR, 2015, p.287).

Existiam os “Reis” entre os homens, um deles, foi Cauby Peixoto o homem mais popular da década de 1950. Em 1957 Cauby foi campeão de títulos com faixas, concursos e campanhas, sendo coroado como “Rei do Brasil” por Emilinha Borba, que era Rainha. No mesmo ano a *Revista do Rádio* coroou os “mais elegantes do Rádio”, Cauby, entre eles o radioator Floriano Faissal, o produtor Silveira Lima e as cantoras Angela Maria, Marlene, Nora Ney, Emilinha Borba, Elizeth Cardoso e outros (FAOUR, 2001, p. 142).

Outra vez, no carnaval de 1966, a cantora Dircinha Batista, então correspondente carnavalesca da extinta Tupi, entrevistava Dalva e chamou Angela para saudar a homenageada daquela noite. O radialista Osmar Frazão ao ver a cena pela TV, notou que Dalva, embora trocasse algumas palavras com Angela, não tinha aprovado a atitude da entrevistadora. Entre as “amigas” e “amigos” de Dalva, uma reportagem bem fotografada na *Revista do Rádio* (nº 445, 22/03/1958) em que apareciam as irmãs Batista, Emilinha Borba, Adelaide Chiozzo, Nelson Gonçalves e Angela não era citada. Dalva dizia que tinha muitas amigas, dentro e fora do rádio e que eram suas amigas quem fizesse por merecer. Para ela, fora do rádio e no meio comum, podia se encontrar sinceridade e incertezas. A reportagem dizia que era a intenção citar Angela Maria, mas não foi necessário, pois havia entre elas um retraimento.

Um dos supostos motivos do esfriamento de Dalva e Angela, foi de quando uma participação de Dalva no programa de Manoel Barcelos, na Rádio Nacional. Angela era fixa, Dalva chegava da rádio Tupi e as duas começaram a dividir os aplausos do auditório. Esta disputa entre os fãs, fez com que Angela fosse agredida na entrada do edifício A Noite. Ela acusou Dalva e a relação das duas esfriou. Havia rivalidade também entre os apresentadores da Rádio Nacional, César de Alencar, Manoel Barcelos e Paulo Gracindo, embora a rivalidade entre os dois primeiros fosse mais forte. Quem alimentava estas notas de rivalidades era a coluna Mexericos da *Candinha*, da *Revista do Rádio*. Estas notícias eram levadas muitas vezes pelos artistas para seu público leitor e este “sistema” de curiosidade, convidava o fã para participar, tomar partido. Se o entrevero tinha fim, a *Candinha* também noticiava (LENHARO, 1995, pp. 183, 187 e 188).

2.8 Ídolos fabricados?

Miriam Goldfeder (1980) escreveu que o surgimento dos ídolos radiofônicos se vincula a um projeto estatal de difusão dos valores dominantes visando a manutenção do status quo, viabilizado pela atuação da Rádio Nacional como uma espécie de porta-voz do governo e das chamadas classes dominantes. A referida autora argumenta que a produção da Nacional se caracterizava por um moralismo difuso e predominantemente conservador. Moralismo entendido por ela como a prática dos valores morais atados aos padrões éticos vigentes e validos para o grupo social emissor das mensagens, ligados basicamente das instituições burguesas como família, igreja, casamente 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 (1980), são criados símbolos - os ídolos do rádio — que terão a função de transmissores indiretos daqueles padrões de comportamento (GOLDFEDER, 1980, p. 48-49).

Lenharo (1995) também ressalta que a formação de vários ídolos femininos naquele momento é atrelada ao papel da imprensa enquanto formadora de opinião. Neste sentido, o referido autor nos dá indícios para que possamos perceber e fazer uma análise das diferentes formas de vivência e de tratamento dos gêneros, representados nas figuras das rainhas do rádio, sobretudo Angela Maria.

Foucault (1999), no primeiro volume da História da Sexualidade, apresenta a tese de que a sexualidade é totalmente construída na cultura conforme os objetivos políticos da classe dominante à época. Contudo, precisamos compreender o que pretende Foucault, pois ele não utilizou em suas análises a categoria de gênero, especificamente, mas sim, abordou de forma ampla o tema da sexualidade de forma específica, estudando alguns grupos em particular, sobretudo os homossexuais e revelando as relações políticas por eles estabelecidas. Entretanto, para que haja uma similaridade com o nosso estudo, esse discurso de gênero, deverá ser tratado de forma atual, com o intuito de se romper com as legitimações outrora exclusivamente religiosas que fundavam a coletividade. E é neste norte que podemos abordar a questão de gênero no trato das rainhas do rádio com os detentores do poder, massivamente, homens.

Como “tecnologia sexual”, Foucault (1999) define “o conjunto de técnicas sociais criadas pela burguesia europeia a partir do final do século XVIII” para assegurar sua sobrevivência e hegemonia. O Estado capitalista moderno promoveu a elaboração de discursos científicos sobre a sexualidade infantil, a sexualidade feminina, o controle da reprodução humana, a análise psiquiátrica do comportamento sexual desviante através da pedagogia,

medicina, demografia e economia, institucionalizados principalmente dentro da família, lugar privilegiado do controle estatal sobre os indivíduos (SOUZA e CASCAES, 2008).

Essa tecnologia, como observou ele, ‘tornou o sexo não só uma preocupação secular, mas também uma preocupação do Estado: para ser mais exato, o sexo se tornou uma questão que exigia que o corpo social como um todo e virtualmente todos os seus indivíduos se colocassem sob vigilância (LAURETIS apud HOLLANDA, 1994, p. 221).

Segundo Hollanda (1994), esse conceito de “tecnologia sexual” define como “um conjunto de técnicas para maximizar a vida”, criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia. Neste sentido, essas técnicas são desenvolvidas através da elaboração de discursos mensurados sob quatro objetos privilegiados do conhecimento, sendo: sexualidade das crianças e do corpo feminino, controle da procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual anômalo como perversão. Eram discursos implementados pela medicina, demografia e economia e tinham como norte especialmente as famílias. Portanto, segundo o autor, era um mecanismo de disseminar e implantar, empregando o sugestivo termo de Foucault, àquelas figuras e modos de conhecimento em cada indivíduo, família e instituição, sendo a sexualidade uma preocupação do Estado e, modernamente, a questão de gênero uma ampliação desse pensamento (HOLLANDA, 1994, pp. 220-221).

Segundo Bland (1994) deslocar o ato sexual, como questão de dominação masculina, na figura da penetração, do centro da atividade sexual, constitui uma tarefa ainda a ser cumprida nos dias atuais, quiçá na década de 50.

A polaridade “masculino/ feminino” têm sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. Dentro do “senso comum”, as sexualidades masculina e feminina parecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por “objetos” e pela fantasia, enquanto a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina (BLAND, 1994, p.57).

Segundo Heloísa Hollanda (1994) este é o paradoxo que macula a teoria de Foucault, e outras teorias contemporâneas radicais, mas androcêntricas: buscando combater a tecnologia social que produz a sexualidade e a opressão sexual, essa teoria (e suas respectivas políticas) negam o “gênero”. Mas negar o gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, segundo lugar, negar o gênero significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino.

Portanto, avaliar essa relação que existe entre o ídolo e a imagem dele transmitida aos fãs sob a ótica exclusiva de uma classe dominante numa relação direta de poder é abordar a

questão de gênero como um veículo de opressão (não apenas no âmbito sexual), mas na dominação social e econômica que se depreendem delas.

2.9 Preconceito racial e o meio artístico de Angela Maria

O diretor artístico da Rádio Nacional, em março de 1958 através da Revista *do Rádio* tentava manter a urbanidade entre os fãs e seus cantores (as) opositores, com as seguintes regras de acordo com Aguiar (2007): “Elevar o nome do astro preferido; espere o seu ídolo na porta da rádio, mas... deixe que saia livremente e apenas bata palmas; nada de rasgar a roupa do ídolo; quando passar por um cantor ou cantora que não é do seu agrado, fique caladinha”. Era tudo burlado, no exagero das “macacas-de-auditório⁵”, como eram pejorativamente os que viviam nos programas em busca dos seus ídolos. Rasgaram a roupa de Cauby muitas vezes. As fãs de Dalva e de Angela trocavam tapas; as fãs de Emilinha e Marlene, igualmente. A euforia era grande na passagem dos ídolos e nos auditórios.

Estas “macacas de auditório” eram o extremo da convivência com o artista. O cinema criou deuses e semideuses, pois a idolatria é algo comum na cultura de massa. E estas imagens do cinema eram dos artistas que vinham do rádio através das ondas sonoras, tinham com seu público uma relação pessoal e íntima. É parte do ser solitário e moderno que busca no seu ídolo a proximidade com ídolo, para escapar do anonimato em que está reduzido (LENHARO, 1995, págs. 165 e 166).

Nas entrelinhas, podemos perceber uma questão racial pujante. As cantoras do rádio tocavam, em sua grande maioria, músicas de samba-canção, que era um ritmo vindo das classes menos favorecidas da sociedade, a classe negra e “mulata”. Inclusive, Angela Maria, de origem negra, era tratado com eufemismos, a cantora *colored*, para ela e demais artistas da época, brasileiros ou estrangeiros. Na reportagem de *O Cruzeiro*, edição 22 de 1954, que trazia a festa de coroação de Rainha do Rádio de Angela Maria, a reportagem a chamou de cantora *semi-colored*. Além de uma nota para ela, na folha inicial da reportagem bem fotografada, em que a cantora estava em um trono, com coroa, finalizando uma pequena nota que dizia: "Moça. bonita e bronzeada: expressão cálida da raça". Eram os usos e desusos dos preconceitos raciais com os negros daquela época. Não me lembro de ter visto um branquinha, cabelos dourados para cantoras e artistas ditos brancos. Na reportagem que se seguia em referência ao baile do rádio

⁵ Este termo racista foi criado pelo cronista e compositor Nestor de Holanda, por conta da euforia das fãs. Aguiar (2007). A marchinha de carnaval “*Fanzoca do Rádio*” (Miguel Gustavo), de 1958, explica muito bem o entusiasmo dos fãs nas rádios e nos programas de auditório.

e a coroação de Angela, afirmou-se que "o destino tem sido generoso com essa pequena insinuante e bronzeada, agora feita Rainha do Rádio."

Por conta da sua cor de pele, Angela sofreu preconceito duas vezes, uma vinda do apresentador Manoel Barcelos, apresentador do programa "As estrelas cantam" na Rádio Nacional que a chamou de negrinha. Nora Ney viu Angela chorando, não se conteve e brigou com o apresentador, chamando-o de cafajeste. De outra vez, Emilinha Borba disse a Nora que se gostasse de preto, andaria com um telefone debaixo do braço". Nora respondeu chamando Emilinha de gorda (LENHARO, 1995).

O surgimento da TV no Brasil não trouxe muitas novidades, além dos musicais, humorísticos, teatro filmado e enlatados. No fim dos anos 1950, Angela, Maysa e Cauby faziam sucesso na TV. Os programas de auditório ainda davam ibope, mas eles perdiam importância e os artistas sabiam disso. O público estava inquieto e eles sabiam que novos artistas iriam aparecer, para demandarem expectativas diferentes. A Nacional percebendo isso, adotou um método que agradava apenas aos artistas contratados, estimulando os ouvintes em casa, principalmente das regiões distantes onde tinha prestígio intacto. Mesmo assim o espaço do auditório do rádio foi caindo e ele se transferiu para a TV. A TV Record percebeu que era possível trazer os auditórios jovens, de classe média e que cantavam canções de protesto com seus ídolos, pós 1964. Os empresários perceberam que a TV era um veículo popular, que chegava para todos, mesmo nas periferias. E para este público pobre, a TV pegou as experiências dos programas do rádio que distribuíam prêmios e baús. Chacrinha foi um dos longevos em seus programas de auditório (LENHARO, 1995, pp. 160, 162 e 163).

Angela tinha um programa na extinta TV Tupi, motivo de críticas e elogios mais ferrenhos, que iam da direção, aos vestidos e repertório da cantora apresentadora. Sua saída da Rádio Nacional para a TV Tupi foi em maio de 1959, noticiada pela *Revista do Rádio*, pois ela recebeu uma proposta para fazer dois programas na Tupi, aos domingos, às 20:30 h e o Super Show. A Nacional proibia seus artistas de aparecer na TV mais de duas vezes por semana na TV. Angela pensou que seria mais vantajoso ir para a Tupi e foi, na época que poderia voltar a Nacional, dando muitas possibilidades para sua vida artística (FAOUR, 2015, p. 326). Antes dos empresários, esta mesma emissora fazia os papéis dos empresários, pois quando o artista viajava em turnês, descontava-se os dias que o contratado ficava fora (LENHARO, 1995, p. 137).

O popular e o erudito no campo da cultura estão arraigados ao juízo de valor das elites, que qualificam e selecionam outras culturas, sem, em muitos casos, conhece-las a fundo, lembrando Santos (1994). A brega ou o cafona, como disseram de Angela envolvendo as duas

avaliações, foi um juízo de valor que não a ofendia. É uma oposição de desvantagem da cultura popular sobre as elites, com suas culturas, que quase sempre não são próprias, como lembrou o historiador (Tinhorão, 2010).

No ano de 1956, além das gravações dos discos, apresentações de rádio e TV por São Paulo e Rio, Angela viajou para muitas cidades, como: Porto Alegre, Montes Claros, Poços de Caldas, Ubá, Uberlândia, Maringá, Salvador, Natal, Campinas. O saldo de tantas viagens e compromissos foi que no início de 1957, sua voz se cansou e o médico recomendou que ela ficasse 20 dias sem cantar, ou não cantaria nunca mais. Ela seguiu as recomendações médicas e descansou. Nove anos depois, em 1965 o ritmo de viagens era o mesmo, da Rádio Guarani de Belo Horizonte, ao Recife, com temporada em Porto Alegre (FAOUR, 2015, pp. 245-430).

Em 1958 ela gravou outras tantas canções, e ainda nesse ano, gravou *Babalú*, dando agudos firmes, tanto quanto Yma Sumac e Dalva de Oliveira (AGUIAR, 2010, p. 85). Em 1959 Angela era possivelmente a mais popular e a que mais vendia discos, ela não gravou o clássico *A noite do meu bem* da cantora e compositora Dolores Duran, porque a canção não estava pronta, e a compositora faleceu meses depois. Ainda nesse ano, surgia João Gilberto com sua “*Chega de Saudade*” e a Bossa Nova, mas *Babalú* era uma das mais executadas daquele ano, ao lado das canções interpretadas por cantores como: Nelson Gonçalves, Emilinha Borba e Lana Bittencourt (FAOUR, 2012).

Em 1970, ao ser eleita a cantora mais popular do Brasil, em pesquisa Ibope realizada pela *Revista Manchete*, neste mesmo ano recebeu o título de “Rainha da Cafonália”, rebatendo ao dizer que não gravava para críticos e bacanas, mas para o povão. A artista chegou a dizer em alguns momentos, que embora em ambientes mais refinados, na hora do bis, à meia-luz, ouviam-se gritos dos fãs desses ambientes pedindo Cinderela, Babalú, ou Tango pra Tereza, canções “bregas” de acordo com a crítica. No mesmo ano, ganhou o famoso Troféu Roquette Pinto, que premiava os mais consagrados do ano, nas diversas áreas, sendo eleita a melhor cantora (FAOUR, 2015, pp. 503-511).

As experiências modernas, segregadas ou não, foram cantadas pelo samba popular. A vida privada, íntima e amorosa criou espaços nas cenas musicais. A normatização da vida íntima que começou a ser pautada no final do século XIX, coube ao improvável samba popular e ao recém aparecido rádio, discutir a intimidade simbólica, através de polêmicas, valores, julgamentos e até regras. A canção popular refletiu sobre a felicidade, as perdas, as paixões, paz e liberdade nas relações amorosas. Especulou sobre os modos de pertencer, amar, falar de amor, além de dar conselho aos modos de bom senso (PAOLI, 2004).

Sousa (2007) disse que: “A história da música popular é um repositório da evolução sócio-político-econômica do Brasil”, o que comunga com os anos 50, era de “Reis e Rainhas do Rádio”, passando pela Bossa-Nova, mudanças de governos, golpe-militar, fechamento de rádios, perseguição aos antigos e novos intelectuais, esquecimento dos artistas do rádio, surgimento de outros nomes, novos ritmos, que trariam o repertório do passado para as gerações seguintes, como: Elis Regina, Gal Costa, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Clara Nunes. Nos anos 60 Angela não vendia capas de revistas tanto quanto nos anos 50, mas ainda foi capa de muitas como: *Revista do Rádio*, *Intervalo*, entre outras (FAOUR, 2015, p. 420).

O LP *Angela Maria interpreta boleros*, pela gravadora Copacabana, mereceu severas críticas de Sylvio Tullio Cardoso, do jornal O Globo, em 23 de março de 1966, ele disse: “Sinceramente, por mais respeito, admiração e carinho que tenhamos por Angela Maria, não podemos deixar de reprova-la da maneira mais contundente pelo descaminho, pelo desvio, pela aberração”; Romeo Nunes, do Diário de Notícias, em 03 de abril de 1966 completou: “Escolha cuidadosamente o que vai gravar e ponha sua alma nas grandes canções, para que o Brasil todo as cante, como antigamente!”; a crítica fazia seu papel de antes, ainda mais que ela cantava boleros e os mesmos reclamavam que ela cantasse composições nacionais. Nacionais tais, que não fossem Adelino Moreira, um compositor que a crítica odiava, mas o povão gostava e cantava canções como Cinderela e Garota Solitária (FAOUR, 2015, pp. 449-450).

A extinta gravadora Copacabana resolveu lançar um LP 14 maiores nº 8, um lançamento avulso, que Angela gravou uma música de Adelino, chamada Pequenininha..., mas resolve, que constituía mais um “chá-chá-chá” do autor. Juvenal Portela e Mauro Ivan do Jornal do Brasil, na coluna Discos populares, em 26 de novembro de 1965, entre outras, disseram: “Esta monstruosidade do senhor Adelino Moreira fere profundamente em todos os sentidos, e fere, inclusive, o conceito do Serviço Estadual de Censura, que precisa ser mais enérgico”. Os críticos chamaram a atenção até da censura. Angela nunca foi detida ou perseguida pelo Regime Militar, pois nunca se envolveu com política tendo inclusive, certa vez, defendido as atitudes de Médici, na gestão do país (FAOUR, 2015, pp. 434-501).

Alimentando a alma suburbana e interiorana das moças dos anos dourados, fora dos rocks e cantoras jovens, Angela Maria gravava músicas populares e bregas, com a mesma temática do repertório infanto-juvenil dos anos 60: a menina frustrada, que não conseguia namorado, mas sonhava com um casamento próximo. Letras do criticado Adelino Moreira, como Garota Solitária de 1962 e do mesmo compositor, *Cinderela* com o seguinte trecho em sua letra “E o meu príncipe encantado vai chegar”. Por outro lado, o eu feminino falava da traição em uma época em que a mulher não tinha voz nas canções, em Fez Bobagem canção de

Assis Valente em 1942, dada a Aracy de Almeida, pois Carmen Miranda, amiga do compositor, nesta época estava nos Estados Unidos. Assis escondeu sua homossexualidade e por ela morreu, sufocado, ao cometer suicídio em 1958. Ser gay era motivo de desdém na sociedade daquela época. Mas as cantoras como Dalva, Angela, Maysa, Nora Ney, Elizeth Cardoso e outras tantas eram as queridas dos gays (FAOUR, 2006, pp. 132 e 369).

O empresário do cantor Cauby Peixoto, Di Veras, articulava com cantoras e artistas da época, supostos noivados falsos e fotos que insinuassem algo mais entre as partes, para alavancar a carreira do cantor que estava no auge. Uma das noivas foi a amiga de Cauby, Angela Maria, além da cantora Ellen de Lima que se recusou, e da extravagância máxima e falsa, com a atriz americana Jayne Mansfield. Di Veras contou que isso era o que o fã muito curioso gostava de saber (FAOUR, 2001, pp. 63 e 64).

3. MARGINALIZAÇÃO DO NEGRO NA FORMAÇÃO DO BRASIL

Salles (1996) afirmou que as sociedades escravistas determinavam um conjunto organizado de relações sociais, políticas e de formação social, salientando que a escravidão moderna, foi decisiva na organização das sociedades. Mesmo que essa desorganização tenha plantado indiferença do estado, pós-abolição e uma crescente subalternização da população negra, sobre o mínimo que não lhe é dado em moradia, cultura e direitos mínimos. É interessante notar que no Brasil, ainda segundo o autor, a escravidão foi uma forma de exploração da força do trabalho em um conjunto de tensões e contradições na realidade.

Do ponto de vista jurídico-político e cultural, as particularidades da escravidão aqui ou no sul dos Estados Unidos, são paternalistas e de interesse das classes dominantes, endossado por um projeto político da vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, mantém seus laços sociais ainda hoje, principalmente na ampliação da construção civil de brancos, frente as tradições violadas dos negros. Os escravos, as massas populares que eram excluídos pelo Estado, desde o império, ainda o são, na Nova República. Esses interesses gerais e nacionais, são reflexo das exclusões e subordinações, de acordo com Salles. As práticas dominantes dos senhores de escravos de antes.

Nosso país se estabeleceu a partir da exploração dos escravos negros e, por isso, toda falácia de leis que surgiram gradativamente para libertar gradativamente os negros, foram construídas por brancos, sem o menor amparo social para a pós-senzala no convívio enquanto libertos. O estado não se preparou para absorver os ex-escravos e as teorias sociais da época eram baseadas no darwinismo social, que desmereciam os negros, coisa que o faziam desde sempre e que não iria desaparecer ou mudar em um curto espaço de tempo. Justificando a escravidão como livre arbítrio, nossa sociedade de hoje mantém a divisão de classes da elite branca ou dos detentores do poder, desde sempre. Lima Barreto afirmava que a capacidade dos negros era discutida pelos brancos, assim o racismo se estabelece e perdura, como herança do nosso passado de preconceitos. Nesse interim, a população negra não tem garantias de permanência nos meios acadêmicos, e o século XX fez crescer essas desigualdades. A população negra ainda vive menos, vive mau, sobrevive e não vive. Os brancos ainda vivem melhor nos centros mais dignos ou nas moradias e os negros e pardos, povoam as periferias e favelas. A carceragem do país e a mortalidade de jovens, de acordo com a anistia internacional é realidade comum da população negra.

Essa herança de desigualdades para os negros é herança do costume que foi enraizado no Brasil desde o século XVI até o XIX, onde os "costumes da terra" permitiam uma

concentração de poderes nas mãos de alguns e a falta de direitos nas mãos de outros. Ter escravos não eram uma condição apenas de privilégios dos senhores de engenho, mas de comerciantes, pequenos lavradores e até libertos que tinham seus cativos. A escravidão, segundo Moritz (2019) não foi apenas um sistema econômico, mas moldador de condutas que definiu as constâncias dessas desigualdades que percebemos até hoje. Raça e cor, viraram moradores de diferenças, dos estabelecimentos de etiquetas, de quem manda, de quem deve obedecer e do paternalismo da hierarquia implacável. Nossa escravidão não foi mais branda, como se tenta afirmar, afinal, o uso permanente da mão escrava, a vigilância constante não era amenizadora para a realidade dos escravos do campo, pois aqui um homem, escravo vivia 25 anos e nos Estados Unidos, 35. Para as mulheres, também não havia brandura no trato, aliás, elas eram violentadas, tinham seus filhos e eram obrigados pelas senhoras brancas a abandoná-los nas rodas dos expostos ou enjeitados. Com trabalhos árduos e o acúmulo das funções domésticas, as mulatas passaram a ser vistas como mulheres propensas à sexualidade. Essa realidade não era imutável, entre assassinatos, suicídios, fugas e acordos dos escravos tentando mudar suas realidades, cultivar suas terras, cultuar seus deuses, manter suas famílias.

Nosso sistema escravocrata foi duro, pois os escravizados tinham que trabalhar até 18 horas por dia, recebendo como pagamento uma muda de roupa, pouca água e comida, nenhuma terra para trabalhar. Educação foi outra coisa negada aos cativos, poucos foram os senhores que permitiram seus cativos frequentarem as escolas. A escravidão em si acabou tarde no país e foi finalizada por brancos, de maneira conservadora. A lei Áurea de 1888, representou uma solução de compromisso, não indenizou os senhores por suas "perdas" e tão pouco não fez nenhuma integração da população negra.

O processo de abolição fomentou a política de massa em nível nacional. Isso gerou níveis históricos de participação política popular, que transformaram os debates sobre a abolição e suscitou debates profundos sobre as formas e regras do discurso político. Essas são conexões entre as histórias da escravidão e da cidadania que não foram desenvolvidas a essa profundidade, devido à tendência de enquadrar os estudos de emancipação em torno das variáveis sociais, políticas ou econômicas que consideramos cruciais para explicar o fim da escravidão. O que falta, no entanto, é um sentido mais amplo de como o processo de abolição em geral onde o governo brasileiro precisa entender que essa desigualdade entre a população negra descendentes dos escravos possuem uma conta imensurável para os cofres do Estado, para a consciência de sua sociedade branca e, sobretudo, para reparar os danos remanescentes da escravidão.

O governo brasileiro, respondendo às demandas para melhorar a situação da população negra, começou a impor cotas raciais para empregos públicos, contratos e admissões em universidades, como uma contrapartida mínima para arrefecer os danos causados pela escravidão à população negra, majoritária brasileira. Mas isso desencadeou um debate acirrado em um país que tradicionalmente se orgulha de ser uma harmoniosa "democracia racial". O campo de batalha inicial é o das universidades públicas, porém, os alunos brancos que não foram admitidos apesar de pontuações mais altas nos exames de admissão contestaram essa ação nos tribunais. Eles argumentam que está sendo negada a "igualdade de acesso à escola" garantida pela Constituição de 1988 do Brasil.

Os defensores dos direitos civis nesta nação de 211,8 milhões de habitantes (IBGE 2020), que tem a maior população negra de qualquer nação fora da África, preveem que o debate tende a se intensificar ainda mais como resultado do Estatuto de Igualdade Racial diante do Congresso, em 2003. "Essa política é absolutamente correta em termos de filosofia e ética", disse o então ministro da Justiça, Márcio Thomaz Bastos, em entrevista coletiva com repórteres estrangeiros quando o sistema de cotas foi implantado. "Não tenho dúvidas disso. Afinal, este país tem uma dívida enorme por causa da iniquidade que era a escravidão no Brasil".

Em contraponto, os opositores ao sistema de cotas alegam que a implementação desse método não resolverá o grande problema de oportunidades e educação desproporcionais no Brasil. O que o país realmente precisa é a reformulação do sistema escolar básico. Claro, as mudanças na educação básica são necessárias; no entanto, mesmo que essas mudanças fossem implementadas imediatamente, levaria anos para que elas tivessem um impacto real na comunidade negra pobre, e toda uma geração precisa ser incluída no mercado de trabalho hoje. A razão pela qual o país precisa ter sistema de cotas hoje é porque o Brasil exige mudanças imediatamente e a atual geração de jovens negros pobres que apelam para a criminalidade não pode esperar anos de mudanças.

Em suma, a oposição afirma que o sistema de cotas não ajudará o Brasil a se tornar uma sociedade e que o que realmente vai aliviar o problema são as mudanças no ensino fundamental. No entanto, como mostrado, o Brasil precisa do sistema de cotas em virtude da discriminação histórica e das fortes motivações dos alunos cotistas. Além disso, precisamos de uma reformulação na educação básica, embora essa seja uma solução de longo prazo, neste momento os alunos negros das classes populares precisam desse "privilégio". O povo não pode negar a desproporcionalidade de oportunidades dessas minorias e a necessidade de mudanças imediatas.

3.1 História das mulheres no Brasil: entre Angela e outras Marias

Desde o final do século XIX a sociedade brasileira defende a ideia de que o racismo no país é praticamente inexistente. Há um consenso de que o excepcionalíssimo da identidade nacional brasileira, semelhante à de muitos outros países latino-americanos, reside no fato de que as pessoas vêm da união harmoniosa de três raças distintas (brancos, índios e negros). Para aliviar a má reputação de um país com alto nível de miscigenação, a ideia de 'branqueamento', através da miscigenação biológica e cultural, se desenvolveu. Skidmore (1994) afirma que os proponentes do clareamento encontraram na miscigenação a solução para ir 'melhorando' a população do país, pois acreditavam que a população negra desaparecer totalmente após várias gerações de "mistura" com os brancos. Eles pensaram que traços hereditários negros eram mais fracos do que traços brancos e, portanto, "mistura" realmente diluiria traços negros a ponto de extinção. Ao fazer isso, o "branqueamento" avançaria o país população mista em direção ao objetivo final de ser completamente branco, tanto culturalmente quanto fisicamente.

Rago (2018) fala do final do século XIX para os anos 1930, lembrando o contexto social da época de resistência e dos primeiros avanços da presença feminina enquanto classe operária, questionando hierarquias e inicia o texto falando da representação imaginária um tanto infantil que persegue os trabalhadores para além dos muros das fábricas, quando não estavam em processo de trabalho. Este aspecto representa um olhar analítico e classificador de médico, higienistas, criminologistas e inspetores públicos, cujo desejo de eliminação da diferença e normatização do ser outro, representa a primeira motivação das investidas do poder sobre a classe operária fora das fábricas, através de seus hábitos moralizadores, costumes regrados, em contraposição das práticas populares promíscuas e anti-higiênicas observadas no interior da habitação operária. O movimento anarquista se preocupava com a constituição de novas relações afetivas.

Segundo Rago (2018), com a fundação de um outro modo de organização familiar pautado na emancipação da mulher e com a formação do homem novo a partir de um projeto educacional próprio fez com que várias vozes se levantassem, defendendo os direitos das mulheres e a busca de sua conscientização através da sua libertação numa sociedade machista e opressora, possibilitando o amor livre. A autora apresenta o conceito da mulher elaborado em meados do século XIX, sendo frágil, abnegada e vigilante, com normas de etiqueta, onde se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa, afetiva, mas assexuada em contrapartida de uma crescente urbanização e do desenvolvimento comercial e industrial latente.

Ante a este desenvolvimento urbano, a autora apresenta a necessidade da sociedade em fazer com que as mulheres, vindas de famílias ricas, pudessem ter um bom preparo e educação para o casamento, atento a questões estéticas, com a moda ou com a casa, com escolas criadas para famílias abastadas. Em detrimento disto, existiam as mulheres pobres e miseráveis que precisavam aderir a trabalhos em fábricas, os escritórios comerciais, os serviços em lojas, nas casas elegantes ou em companhias telefônicas, consubstanciando uma invasão ao mercado urbano pela mulher. Contudo, não traduz um abrandamento das exigências morais, como o abrandamento do tabu da virgindade não foi quebrado. Também não se abrem amplas perspectivas profissionais para elas, pois a autora apresenta a tese de que o movimento operário do começo do século (mesmo com um grande número de mulheres na fábrica) atuou no sentido de fortalecer a intenção disciplinadora de deslocamento da mulher da esfera pública do trabalho e da vida social para o espaço privado do lar, obstaculizando sua participação nas entidades de classe, nos sindicatos e no próprio espaço da produção, demandando seu retorno ao campo que o poder masculino lhe circunscreveu – o espaço da atividade doméstica e o exercício da função sagrada da maternidade (Rago, 2018).

Esse processo de volta ao lar, exigindo da mulher à volta da esfera da vida privada, segundo a autora, contribuiu para firmar a posição social do homem no processo produtivo, valorizando a força de trabalho masculina, qualificada ou não; assim, a mulher retornava à função de subordinação a um chefe masculino em atividade que a recolocava desde sempre, à margem de qualquer processo decisório. Essa ideologia também se traduzia através da poesia *A terra Livre* publicada em 15-6-1910, que reflete a imagem feminina construída pelo imaginário operário: romântica, sensível, ingênua, explorada, a figura da mulher sendo associada a flor frágil e desamparada, vítima do capitalismo vil, corruptor e assassino. Essa posição de agente reprodutora é valorizada, também cabendo-lhe a missão sagrada de criar os futuros “servos potentado” de enfrentar com resignação e paciência as agruras da miséria e apoiar moralmente o marido.

Seguindo sua linha de pesquisa, a autora, no entanto, apresenta de forma coerente as denúncias que a imprensa operária pública sobre a exploração do trabalho da mulher apela, em primeiro lugar, para o problema moral da sexualidade e para os obstáculos à realização da função materna. Para tanto, apresenta a teoria de Engels, que mostrava como o trabalho feminino nas indústrias desorganiza inevitavelmente a família e essa desorganização tem, no estado atual desta sociedade assente na família, tendo consequências mais desmoralizantes tanto para os pais quanto para os filhos, onde o sistema fabril impedia ainda que a mulher aprendesse os trabalhos domésticos.

Portanto ao apresentar a tese de Engels, a autora representa o discurso operário masculino que fala da e para a mulher trabalhadora definindo-a simbolicamente como sexo frágil, física e moralmente e atribuindo-se o direito de liderança sobre as mulheres, seja devido sua débil constituição física, seja devido à falta de combatividade que caracteriza a natureza feminina. Então ao estabelecer uma relação pedagógica, paternalista, de subordinação da mulher frente ao homem, exatamente como no interior do espaço doméstico, o pai, o marido, o líder devem ser obedecidos e respeitados pelas mulheres. Ante a este discurso a preocupação dos jornais operários ao retratarem as condições de trabalho da mulher, esta começa a denunciar a exploração do trabalho feminino sobre o militante masculino e acaba por denunciar a exploração do trabalho feminino sempre sob o ângulo do atentado ao pudor.

Com isso, historicamente a luta pela reivindicação dos direitos da mulher trabalhadora foi colocada em primeiro plano, advindo a proibição do trabalho noturno, considerado imoral para o sexo feminino e a garantia da maternidade. Assim as primeiras medidas da legislação referentes ao trabalho feminino tenham sido tomadas tendo em vista sua função de reprodução e de guardiã do lar. Assim, tanto a legislação trabalhista quanto no discurso operário, a mulher é pensada na linguagem romântica das classes dominantes, fundamentadas pelo saber médico, como encarnação das emoções, dos sentimentos, irracional, incapaz de resistir, mesmo que os documentos da época nos revelem que as mulheres tenham participado em peso das mobilizações políticas, que muitas tenham paralisado as fábricas, ou sido demitidas como indesejáveis, segundo os patrões, acusadas de roubo, sabotagem ou boicote.

A autora apresenta a resistência feminina como desorganizada e difusa, apresentado pouco destaque de mulheres neste processo, como as militantes anarquistas Elisabeta Valentinie Elvira Boni, a escritora Maria Lacerda de Moura, a comunista Laura Brandão, que não aceitam o mito da passividade feminina nas lutas sociais e políticas no começo do século. Historicamente, as dificuldades para se conhecerem as formas da resistência feminina às estratégias disciplinadoras exercidas pelo espalho produtivo masculino ou o cotidiano da vida social advém num primeiro momento a ausência de documentos. Assim a autora entende que isso não representa a falta da atividade dessas mulheres. Inclusive, em 1901 explode uma greve na fábrica de tecidos Sant'Anna, situada no Brás, em que as operárias reclamam contra a introdução de uma nova tabela de remuneração.

Assim, com a participação feminina e infantil como grande parte da força de trabalho, a participação das mulheres nas mobilizações políticas do período foi intensa. Rago (2018) retrata em 1908 as mulheres e crianças que trabalhavam nas fábricas de tecido Matarazzo e que também entraram em greve; em 1917 as mulheres iniciaram o movimento grevista nas oficinas

Cotinificio Crespi, são exemplos de movimentos feministas com força que se alastra ganhando adesão de inúmeros operários, toda a vida comercial e industrial da cidade é paralisada. Assim, segundo a autora, os jornais operários, sem dúvida, constroem duas imagens feministas, que contrapõem frontalmente: uma mulher submissa que não sabe lutar e ao mesmo tempo, uma figura combativa que sai às ruas e enfrenta sem reservas as autoridades públicas e políticas.

A autora lembra que a recusa das mulheres em participar das organizações sindicais ou partidárias foi vista como inconsistência política mas que não deve obscurecer a percepção da ocorrência de outros momentos de resistência feminina, encontradas, de acordo com a autora em outras expressões de luta fora do campo minado política institucional, uma vez que a questão moral recaí o maior peso da opressão sobre a mulher: vejamos a não-amamentação, a prática do aborto, a contestação do papel da esposa-mãe-dona-de-casa que podem ser pensadas como sinais de outro tipo de resistência social das mulheres (Rago, 2018).

A autora aborda a construção da identidade da mulher pela classe operária masculina alindo a ideia do mito do amor materno. Baseia-se essa premissa em todo o esforço de propagação de um modelo imaginário de família, orientado para a intimidade do lar, onde devem ser cultivadas as virtudes burguesas. Essa ideologia do amor materno na prática vinha do argumento de que a alta taxa de mortalidade infantil se dava devido ao falo do aleitamento mercenário onde o médico criticava o comportamento das mães de todas as classes sociais que não amamentavam seus filhos. Os médicos defendiam a tese da “vocação natural” da mulher, alertando dos perigos que as crianças corriam fora do aleitamento no seio materno. A autora apresenta a ampla e grande discursão acerca do aleitamento mercenário, visando convencer a mulher da importância de seu cuidado direto e permanente para com os filhos, constituindo assim uma primeira brecha pela qual o poder do médico penetrava no interior da família, redefinindo os papéis de cada um.

Esse discurso masculino e moralizador praticado pelos médicos e sanitaristas era empregado como forma de persuadir “cientificamente” a mulher, de qualquer classe social, a sua tarefa natural e criação e de educação dos filhos, valendo-se do mito do amor materno, segundo a autora. Portanto é através da valorização do papel materno que a autora entende o domínio do masculino naquelas mulheres no do século XX onde pelo saber médico procurava-se a persuasão das mulheres de que o amor materno é um sentimento inato, puro e sagrado sendo-lhes um dever natural e quem quer infringisse contra essa natureza, estaria adentrando no campo sombrio da anormalidade, do pecado e do crime. Neste sentido, a autora impõe que a maternidade era entendida como um sacerdócio, onde as responsabilidades maternas eram

ampliadas à medida que se procurava limitar sua participação no mundo exterior, sobretudo na força de trabalho.

A dessexualização da mulher sendo identificada à religiosidade e figura de Maria, pura, era a mulher ideal, onde sua alma e sacrifícios são símbolos do bem; na contramão, avia a imagem da mulher exclusivamente carnal e egoísta, sendo essa a encarnação do mal. São também duas imagens formadas a partir desse pensamento: a da menina, frágil e com atributos qualificativos como a passividade e docilidade, cujo desejo de poder estava apenas no território natural, no lar e no instinto de maternidade; em contra partida o homem, aquele que demonstrava vocação de poder, capacidade de tomar iniciativas, tenacidade e desejo de liberdade e racionalidade.

Esse discurso burguês tratava-se, portanto, da inibição as sexualidades femininas ao ponto de considerar a masturbação feminina como um terrível vício, onde as mulheres de veriam ser vigiadas em todos os lugares por onde circulassem. Aliada a masturbação, a prostituição era classificada pelo saber médico e criminológico como “vício”, “fermento corrosivo lançado no grêmio social”. A autora apresenta Alexandre Parent-Ducatelet como expoente médico-sanitarista francês como influência da política de costumes brasileira, quando este, em Paris, identifica a prostituição às imundices do submundo e reflete a nova obsessão com os miasmas e com o lixo, a apavoram as classes dominantes. O projeto regulamentarista francês procura, no início do século XIX realizar um minucioso estudo sobre as origens da prostituição e a vida cotidiana das meretrizes. Seguindo os mesmos passos, os médicos sanitaristas brasileiros promoveram uma invasão ao submundo da prostituição e classificaram tais mulheres como “degeneradas”.

Neste sentido, a autora coloca a mulher pobre que se prostitui associada a imagem da criança ou do selvagem que necessita dos cuidados do Estado e das classes dominantes na condução de sua vida. É uma forma de controle social, onde necessita-se que haja uma válvula de segurança social, com especialidade, coibindo vícios no elemento púbere varonil e mantendo um certo e determinado equilíbrio na ação popular da localidade. Caracterizam a mulher pública como sendo a preguiça, a aversão ao trabalho e a perseguição desenfreado do prazer, sendo a antítese da esposa honesta. Assim, a tese defendida pelos médicos é de que a prostituta simboliza a negação dos valores dominantes e, por isso, ela deve ser enclausurada nas casas de tolerância ou nos bordéis. Era uma forma de coibir a ameaça biológica sendo entendida como ameaça social representada por classes inferiores e incivilizadas, que os dominantes acreditam dever conter, inclusive através de intervenção das autoridades policiais, como forma de reprimir e de prevenir toda ofensa à moral e aos bons costumes. Contudo, houve vários setores da

sociedade que criticaram o sistema regulamentarista de controle da prostituição, na década de 20 no Brasil.

A nova corrente que passa a vigorar inclusive no meio médico – o abolicionismo – onde o registro legal das prostitutas prendia-as e impedia sua possível recuperação. Os abolicionistas reusavam a legalização da prostituição, ao ver neste ato uma medida de repressão e controle. O seu objetivo não era a eliminação das prostitutas que também consideravam necessárias, mas a libertação das prostitutas das garras da polícia, que exerciam sobre elas um poder arbitrário e violento. Segundo eles, a administração pública deveria oferecer tratamento gratuito às meretrizes e aos indigentes. No entanto, apesar do discurso liberal dos abolicionistas, vale lembrar que é em nome da moralização das condutas, da repressão dos instintos e dos controles das pulsões que eles batalharam e nisso distinguem-se radicalmente dos anarquistas (Rago, 2018).

A imprensa brasileira através do extinto jornal *Correio da Manhã* e da revista *O Cruzeiro* nas décadas de 1950 e 1960, no acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, mostra notas curtas em que em meio as reportagens falando de Angela Maria, diferente de outras cantoras e no preconceito da época em que vivia, os veículos de comunicação adjetivavam a cantora, além do seu trabalho e da sua voz, com termos como *colored*, *moreninha* e *semi-colored*.

De família humilde, periférica, com uma descendência afro, sua avó paterna Rita Maria era negra, vinda da África, casada com português. O avô materno, Belizário, igualmente negro, era casado com uma índia, D. Idalina (FAOUR, 2015). Da herança negra, mesmo famosa na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, Angela sofreu alguns preconceitos como quando o apresentador Manoel Barcelos a chamou de negrinha ou quando a cantora Emilinha Borba para a ferir, disse a Nora Ney, que se gostasse de preto, andaria com um telefone debaixo do braço (LENHARO, 1995).

Entre as décadas de 1930 e 1970, a ideia do excepcionalismo das relações raciais brasileiras desenvolveu-se no que se convencionou chamar, tanto no meio acadêmico como no não acadêmico, de mito da democracia racial. Esse mito sobre a identidade nacional brasileira atingiu seu ápice durante o regime militar, atingindo o que muitos consideram proporções dogmáticas (SKIDMORE, 1994, p. 111).

Apesar da ditadura repressiva e do mito da democracia racial, muitas organizações negras no Brasil surgiram na cena pública na década de 1970, influenciadas pelo impacto do Movimento dos Direitos Civis nos EUA e pela luta pela independência nos países africanos. Motivado por esse cenário de ativismo político emergente, o Movimento Negro Unificado

(MNU) foi formado em 1978. O que distinguia o MNU das organizações negras anteriores eram as tentativas de seus líderes de desenvolver uma plataforma de caráter nacional, lutando tanto por a democratização política do país em prol do fim do racismo (GUIMARÃES, 1999).

As mulheres negras desempenharam um papel fundamental na formação do MNU. Como vimos, sua lealdade política à agenda antirracista era mais forte do que à agenda feminista, porque consideravam a discriminação racial mais ampla e mais profunda do que a discriminação de gênero. Vindo de uma perspectiva feminista negra, elas reconheceram que suas contrapartes masculinas também eram oprimidas e encontraram um terreno comum com elas na luta contra a discriminação racial.

Dada a centralidade da raça para as mulheres negras, as rupturas políticas entre elas e os homens do movimento negro foram menos explícitas do que as ocorridas entre elas e as mulheres brancas do movimento feminista. Nas organizações negras, a principal disputa entre homens e mulheres girava em torno da luta por espaços de poder, como discutido por Luiza Bairros (1995):

A partir de certo momento, o MNU aqui na Bahia foi crescendo de tal forma que muitas mulheres começaram a aderir, e os conflitos foram ficando mais evidentes. Ou seja, nas relações entre negros e negras. Havia a questão do espaço político, porque as mulheres tinham uma presença muito grande dentro da organização e mesmo assim todo o movimento era dominado por homens, que não davam nenhum espaço às mulheres. Hoje eu diria que o maior conflito com os militantes negros foi sua abordagem da política sexual. Agora se chama política sexual, não é? Esse nexo de ideias e práticas envolvendo gênero, raça e sexualidade. E essas políticas tinham implicações para as relações de poder. Com os negros era basicamente isso: uma questão de relações de poder. (BAIRROS, 1995, p. 458).

Preocupadas que a especificidade da experiência das mulheres negras fosse inadequadamente abordada nos movimentos negros e feministas, as ativistas negras começaram a lutar pela consolidação de um movimento independente que abordasse suas preocupações sobre gênero, raça e classe (BAIRROS, 1995, p. 463).

Para começar, vale a pena pensar em espaços de marginalidade. As feministas radicais e as teóricas sociais argumentaram que a marginalidade não é apenas definida pela privação, mas também pode ser:

Um espaço de resistência... um local central para a produção de um discurso contra hegemônico que não se encontra apenas nas palavras, mas nos hábitos de ser e no modo de viver. [Não é] a marginalidade que se deseja perder, desistir ou render-se como parte da mudança para o centro, mas sim como um local em que se permanece, se apega até, porque nutre a capacidade de resistência. Ele oferece a possibilidade de perspectivas radicais a partir das quais ver e criar, para imaginar alternativas, novos mundos (HOOKS, 1990, p. 341).

Ela continua: “Entender a marginalidade como posição e lugar de resistência é crucial para pessoas oprimidas, exploradas e colonizadas” (HOOKS, 1990, p. 342). Paul Gilroy

argumentou que durante os 300 anos de história da escravidão nas Américas, em todo o Atlântico Negro, a música escrava desafiou a primazia da linguagem escrita e falada como a expressão dominante da consciência. Como o acesso dos escravos à alfabetização era muito limitado, a importância da música era inversamente proporcional ao limitado poder expressivo da linguagem. Da mesma forma, no Brasil contemporâneo, a música tem sido "de extrema importância como um canal de comunicação em uma sociedade em que a educação e a alfabetização são limitadas a metade da população e na qual os direitos sociais e civis são negados à maioria dos brasileiros" (LUCAS, 2000, p. 44). No Rio do início do século 20, a música se tornou uma rota importante para a população negra-mestiça do Brasil afirmar sua identidade, criar uma consciência cultural afro-brasileira e reivindicar um espaço físico dentro da cidade. Mas, como este exemplo também mostra, o estado brasileiro rapidamente percebeu o poder da música e agiu para cooptar e redimensionar esse som da identidade afro-brasileira.

Para chegar lá, é precisamos voltar no tempo, aos anos que se seguiram à abolição da escravidão em 1888 no Brasil. Envergonhada de seu passado de escravidão e na esperança de parecer “moderna” e “desenvolvida” aos olhos do mundo, a elite branca do país se propôs a redefinir a cultura brasileira em termos de noções estéticas europeias. Dentro dessa mentalidade, estudiosos da época se voltaram para o determinismo ambiental para explicar "o desenvolvimento atrofiado do país" em comparação com seus colegas europeus (REILY, 2000, p. 02).

Foi considerado “cientificamente comprovado que as capacidades intelectuais dos indianos e africanos eram significativamente menores do que as dos brancos europeus, [visto que] as condições vaporosas do hemisfério sul deveriam ser propícias à indolência” (REILY, 1997, p. 79). A elite do Brasil partiu em busca de "redenção étnica" (SKIDMORE, 1990, p. 07), repensando a raça no Brasil em termos de branqueamento, ou "branqueamento", e acreditando - esperando - que o "problema" racial do Brasil iria, literalmente, desaparecer. Por exemplo, João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional do Brasil, quantificou a progressão do branqueamento no Brasil e apresentou suas descobertas no Congresso Universal de Corridas de 1911 em Londres, prevendo que nos 100 anos subsequentes a raça mista do Brasil (“mestiço”) a população seria reduzida a apenas três por cento, enquanto a população negra desapareceria completamente (LACERDA, 1912).O desejado desaparecimento da escuridão pelo branqueamento levou diretamente à segregação física da população negra-mestiça do Rio de Janeiro. A partir da virada do século, o centro do Rio foi palco de uma vasta “bota-abaxio” ou “derrubada”. Com o popular mantra “O Rio civiliza-se” (“O Rio se civiliza”), a cidade foi vista como cruzando o “limiar universal da civilização” e seria remodelada como francesa e europeia

por meio de “uma guerra contra um vergonhoso e bárbaro passado de sujeira 'colonial' e degradação 'africana” (NEEDEL, 1995, pp. 524, 533).

A zona portuária do Rio de Janeiro era permeada no final do século XIX, por cortiços (chamados de cortiços, que são vários edifícios com quartos compartilhados onde vivem muitas famílias de classe baixa) denominados de “Cabeças de Porcos”, cujas condições de moradia e o perfil de sua população era marcado pela figura do malandro. Dada a situação de informalidade e a falta de informação sobre este tipo de habitação no diagnóstico apresentado pela historiografia da época, aumentando a construção e percepção atual que estigmatiza esses espaços - e seus moradores - como precários e marginais, mostrando que os cortiços são marcados por uma heterogeneidade de condições de moradia e grupos sociais, unificados em sua demanda de morar na região central do Rio de Janeiro.

A invisibilidade urbana e social é um elemento constitutivo da história dos cortiços no Rio de Janeiro e um elemento central para compreender as dinâmicas que atravessam e constituem esses espaços. Esta invisibilidade parece estar associada ao que Wacquant (1995) denomina, discutindo o caso da segregação racial nos Estados Unidos, de nexos entre o estigma territorial, a falta de segurança e o abandono pelo Estado, tornando os moradores dessas áreas os “proscritos da cidade” (WACQUANT, 1995). A primeira expressão da invisibilidade dessa forma de moradia está na total ausência de informações acerca dos cortiços nos órgãos públicos municipais. A prefeitura do Rio de Janeiro não possui qualquer levantamento dos imóveis que funcionam alugando quartos ou sobre o perfil socioeconômico de seus moradores.

O surgimento, consolidação e expansão das favelas no Rio de Janeiro, e o debate relacionado sobre as virtudes e vícios de sua existência no espaço social da cidade, sintetizam, de forma eloquente, os vários estágios de metamorfose da questão social brasileira. Cada uma delas começa com o surgimento de novas proposições para o modelo de ação sobre esse território, justificadas pela construção de representações sociais que defendem e / ou condenam a existência de favelas. Para tanto, mobilizam-se argumentos cognitivos, normativos, políticos, mais ou menos eruditos, em diferentes âmbitos institucionais. Portanto, como questão social, a favela pressupõe um campo discursivo e uma ação aberta à paixão e à razão, centrada em um conjunto de aporias sustentadas por argumentos com os quais pretendem simultaneamente conhecer, julgar e propor, ou, ser coerentes com o que foi enunciado acima, propor, julgar e conhecer. Sobretudo a figura do marginal, que era compreendida como párea do sociedade.

Segundo Richard Negreiros de Paula (2004) o *Cabeça de Porco* (tradicional cortiço da zona portuária do Rio de Janeiro) foi o símbolo do que deveria ser extirpado do Rio de Janeiro, pois reunia todos os atributos que se chocavam com o ideal de urbanidade imaginada pelos

encarregados de “pensar a cidade”. Local de moradia da camada pobre, tido, de certa forma, longe do alcance do controle da República, além de seu ambiente que era possuidor das características consideradas como insalubres pelos higienistas, representou um desafio a ser vencido pelo governo (DE PAULA, 2004, pp. 38 e 39).

Os cortiços são tipicamente habitações de quartos alugados, com banheiros compartilhados, alguns com cozinhas também coletivas, outros sem espaço específico para isso, mas sendo permitido cozinhar no próprio quarto. Os cortiços também são denominados de habitações ou casas de cômodos, ou ainda quartos de aluguel¹¹. De fato, constatou-se que a maior parte dos proprietários, administradores e moradores não utiliza o termo cortiço, talvez pelo caráter pejorativo que figura no imaginário popular, como sinônimo de precariedade, exploração, pobreza e insalubridade, lembrando também o famoso cortiço demolido no início do século XX, o Cabeça de Porco. Assim, em geral, as pessoas desse grupo social utilizam o uso dos termos quartos ou cômodos alugados (SANTOS JUNIOR, *et. Al.*, 2018, pp. 44 e 45).

A partir da segunda metade do século XX, a favela se impôs como questão social no contexto carioca, quando passou a ser um dos eixos centrais do debate público, tanto no âmbito político quanto no acadêmico. A partir de uma releitura da história desse período, desde aquela época até os dias atuais, é possível perceber o papel do Estado, das ciências humanas e sociais, dos meios de comunicação, para citar alguns dos atores envolvidos na construção. e “metamorfose” desta questão (CASTEL, 2009, p. 33).

Ao se tornar o centro de um intenso debate político e acadêmico, a favela passou a representar um dos principais símbolos de ameaça à coesão social no contexto urbano brasileiro, que, desde então, tem procurado fazer frente ao risco de sua fratura, como um desafio que põe em questão a capacidade da sociedade de existir como um todo ligada por relações de interdependência. A visão de uma sociedade atomizada - de produtores eficientes e consumidores racionais - diante da aparente desordem da favela, costumava provocar inquietação, de que as representações da sociedade como organismo teriam que ser superadas. O foco do debate se dava muito mais na urgência de amenizar sua própria presença, a ponto de invisibilizar a questão, cristalizá-la na periferia da estrutura social, ainda que não deixasse de questionar a integridade do a sociedade.

No contexto carioca, a questão social da favela e os problemas que ela apresenta para a cidade, sejam eles reais ou imaginários, enunciados por discursos quase sempre construídos para dentro a partir de fora, acabam evidenciando as fronteiras de uma formação social que volta ao seu centro - ou seja, as condições de quem está à margem, no caso a favela, sempre dependem da condição de quem está no centro. A definição do Estado por meio de práticas de exceção (OLIVEIRA, 2006) e a manutenção das margens como componente necessário à existência do centro (do Rio) parecem ter eco no contexto brasileiro, onde o integrado e o

marginal pertencem ao mesmo todo, cuja unidade é problemática. Nesse panorama, as condições de constituição e manutenção dessa unidade - a integração (ou não) da favela ao resto da cidade - constituem a dualidade entre retirar ou integrar, que, em diferentes momentos, e por meio de argumentos distintos, legitimou as políticas para as favelas. Como resultado, entre 1904 e 1906 mais de 20 ruas e 600 estruturas foram demolidas para dar lugar à nova Avenida Central e aproximadamente 20.000 dos moradores pobres e predominantemente negros da cidade foram forçados a deixar a periferia urbana, criando as favelas que viriam a ser conhecidas como favelas, e efetivamente retirando os afro-brasileiros do imaginário social do Brasil, aniquilando não apenas seu lugar no passado e no presente, mas também no futuro.

Traçando a geografia do samba no Rio de Janeiro (e a posteriori do samba-canção) a partir do início do século 20, Vianna (2004) traça o surgimento do samba dessa massa de bairros marginalizados - área conhecida como Pequena África - como uma forma forte de coesão social em face da exclusão da sociedade carioca. Foi esta forma musical que “funcionou como um marcador de identidade para a comunidade pobre, em sua maioria negra, cujo território físico era frequentemente retirado” (SHAW, 1999, p. 05). Diante da evidente discriminação racial e da marginalização da corrente econômica e política dominante, o samba tornou-se um importante mecanismo de organização para a solidariedade comunitária.

Importante para o surgimento do samba nas favelas foi a figura do malandro, tida como uma prostituta ou prostituta afro-brasileira, muito mais interessada em moda e mulheres do que em trabalho. Segundo Shaw (1999), o malandro:

Parodiou os valores burgueses e o estilo de vida em seu elegante terno branco de linho, que formava um contraste irônico com sua pele escura, seu chapéu de palha de título alegre, sapatos bicolores, camisa de seda e lenço, e rejeitou o trabalho manual que era tão intimamente associado à exploração e à instituição da escravidão. (SHAW, 1999, 07).

O malandro cresceu em face dos níveis extremos de desemprego dentro da comunidade negro-mestiço, ocasionados pela incapacidade do Rio de absorver a capacidade de trabalho dos escravos libertos como resultado da preferência distinta das elites em importar trabalhadores europeus antes de empregar ex-escravos. O malandro emergiu como o herói popular das favelas quando “os negros se tornaram um exército de reserva de trabalho para quem o trabalho evocava não apenas a memória opressiva da escravidão, mas também a atual experiência igualmente opressiva de exploração ligada ao processo de acumulação primitiva de capital” (ROWE E SCHELLING, 1991, pp. 128-129), assim, podemos afirmar que o negro foi marcado no imaginário social da época.

Sentindo-se ameaçada pela coesão social emergente entre a população afro-brasileira do Rio, a elite branca governante não tolerava o samba, esta personificação musical da experiência negra no Rio de Janeiro pós-escravidão. Era uma ameaça tanto para a imagem da cidade europeia que eles estavam tentando construir, quanto para os valores “tradicionais” (isto é, brancos) da sociedade carioca como um todo (SHAW, 1999, p. 08). Como diz Vianna (2004, p. 21) “A repressão ao samba estava ligada à sua associação com suas origens africanas ... a repressão era contínua, pois as apresentações de samba eram vistas como encontros de ladrões e marginalizados”. A fusão de práticas culturais afrodescendentes com a criminalidade, dos sambistas e do malandro mitificado, tornou-se tão difundida entre a população de elite que os sambistas foram essencialmente criminalizados, e tocar a música, mesmo possuindo os instrumentos para isso, era, aos olhos da lei, equivalente a “crimes de ordem pública como embriaguez, vadiagem e mendicância que eram usados para controlar aqueles que estavam fora da sociedade convencional” (SHAW 1999, p. 10; VIANNA, 2004, p. 21).

As três décadas após a abolição da escravatura no Brasil constituem um período em que a herança africana do Brasil foi fonte de vergonha para a alta sociedade carioca. Esperava-se que o branqueamento livrasse sua capital - e o imaginário cultural da elite - de todos os vestígios da África no Brasil. Nesse contexto, o samba desempenhou um papel ativo na formação contínua de uma identidade negra para a população negra-mestiça marginalizada do Rio. Ressoando pelos becos e ruas da “pequena África”, as síncopes do samba e a persona do malandro-ativo criaram uma fonte alternativa de coesão cultural para uma população que estava física e discursivamente sendo excluída da sociedade dominante, apagada desta nova Paris nos trópicos.

Como continuidade da mentalidade preconceituosa do século XIX em relação a herança negra para a cultura do país, a partir da década de 1920, as mudanças no próprio entendimento cultural do Brasil significaram que a herança africana do Brasil não era mais algo a ser encoberto, marginalizado da vista e, por fim, apagado. Em vez disso, na visão emergente da elite brasileira, as três raças brasileiras - Portugueses, africanos e indígenas - diziam que “se encontravam e se misturavam no calor da selva tropical” (REILY, 2000, p. 04), criando assim o mestiço, superior em decorrência de sua capacidade de sobrevivência nos trópicos. Nessa nova formulação racial, a miscigenação era considerada o cerne da democracia “natural” do Brasil, pois brancos, negros e mestiços trabalharam juntos em prol de objetivos comuns.

O samba - a própria música, as notas, melodias, ritmos e síncopes - desempenhou um papel fundamental na mudança do Brasil do tradicionalismo cultural para o modernismo, e do branqueamento para o mito da democracia racial, conforme surgiu este símbolo musical da

identidade afro-brasileira para simbolizar a nação como um todo. O processo foi deliberado. Obcecado com a percebida regionalização e fragmentação cultural do Brasil, o presidente brasileiro Getúlio Vargas, que estava no poder de 1930 a 1945) partiu em uma missão nacionalista. Dada a posição política geralmente fraca do presidente brasileiro após sua ascensão ao poder em um golpe de 1930, Vargas sentiu a necessidade de uma identidade nacional forte e unificadora (SHAW, 1999).

O poder nacionalista da música não foi perdido pela classe política, e o samba foi visto como um veículo ideal para promover a unidade cultural brasileira. Em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (Departamento de Imprensa e Propaganda, ou DIP) com o objetivo explícito de elucidar “a opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira” (GOULART, 1990, p. 62). Para tanto, o DIP moldou a produção da mídia e encorajou artistas e escritores que se encaixavam no molde nacionalista com subsídios, patrocínios e prêmios (SHAW, 1999; REILY, 2000). De acordo com REILY (2000, p. 05), o samba “foi cooptado e criado através da censura para promover a *brasilidade*. Com suas associações carnavalescas, o samba poderia ser proclamado como a feliz integração de diversos grupos culturais e raciais conquistados no país”.

Através do reescalonamento do samba de local para nacional (e posteriormente o sambacação), o regime de Vargas foi capaz de divorciar a música de suas conexões inerentes com a população negra-mestiça marginalizada do Rio. À medida que a elite da cidade mudou sua bússola cultural para dentro, entendendo a composição racial de seu país em termos do que eles percebiam ser algum tipo de democracia racial igualitária, eles efetivamente deslocaram os "elementos perigosos [do samba] do 'exótico/decorativo'", em um processo gradual de apropriação cultural (SHAW, 1999, p. 11). A ironia óbvia é que, nesta farsa da democracia racial, foi apenas por meio do branqueamento cultural que o samba foi desvinculado de seu contexto afro-brasileiro e representado para nação como um todo, em troca de maquiagem cultural e silenciamento por um bom tempo, da sua base negra.

Embora o samba tenha, nas primeiras décadas do século 20, se tornado um importante marcador de identidade para a população afro-brasileira do Rio, sua elevação a símbolo de identidade nacional diminuiu seu papel nas comunidades de onde surgiu. Da mesma forma que a democracia racial enfatiza uma "assimilação biológica e cultural que cria uma ilusão de mistura feliz mascarando seu conteúdo racista", despojando assim "as vítimas de sua consciência coletiva de dominação" (NASCIMENTO e NASCIMENTO, 1992, p. 147), a reconfiguração do samba em símbolo nacional teve o efeito distinto de neutralizar seu poder

como símbolo da identidade negra. Nessa transformação, o poder do malandro foi cedido ao malandro regenerado, um “reformado” mais socialmente aceito no *mainstream* brasileiro. De acordo com McCann (2004, p. 42): “Nas letras de samba, nas resenhas críticas e nas referências culturais populares, o samba era retratado como fluído desobstruído das favelas, uma forma popular pura e autêntica enobrecida por sua expressão de brasilidade.” Removido socialmente e espacialmente dos elementos perigosos de suas raízes afro-brasileiras, o samba foi redimensionado de ser a personificação musical da identidade negra nas favelas para ser um símbolo musical estetizado da identidade nacional brasileira.

Neste contexto, cantoras como Angela Maria, embora com o apelo popular, mesmo vencendo a barreira racial, esbarrava na de gênero que, na condição de mulher, sucumbe, senão aos ditames de suas gravadoras, à exploração de seus maridos que, na condição de homens, geriam toda a renda adquirida de sua arte. São elementos importantes para verificarmos que a exploração racial está intrinsicamente associada a de gênero e que, mesmo cantando uma música de identidade nacional originariamente afro, que passou por um processo de “branqueamento” para ser aceita pela elite e sociedade brasileira, resulta numa perpetuação do preconceito, da violência física, da violência simbólica e das relações abusivas por parte dos empresários, maridos arraigados numa cobrança comportamental, em suas maneiras, que a sociedade patriarcal e machista impunham.

Como por exemplo, o retrato da mulher dona de casa, “morena” que, mesmo sendo portadora de uma personagem popular reconhecida na sociedade brasileira, refletiam violências e práticas que permeavam a sociedade de então e as vidas das mulheres comuns, que não tinham o alcance que Angela Maria obteve com a expressão de sua arte e voz.

O discurso médico-sanitarista foi de grande importância para legitimar esse modelo símbolo da mulher ideal, pois conferia a ele o status de cientificidade que lhe atribuía um caráter de verdade. A favor da família e, especificamente, em defesa das crianças, esperança do desenvolvimento da nação ou futuros cidadãos, reforçam os discursos normativos que definem o lugar da mulher na sociedade no sentido de construir a identidade de mãe e de esposa. Num processo de valorização da mulher, representada pela figura de “guardiã do lar”, atribuiu-se a ela a “missão sagrada” e a “vocação natural” de procriar, como demonstravam as teses de Medicina das Faculdades da Bahia e do Rio de Janeiro desde meados do Século XIX (COSTA, 2014, p.12).

Segundo Costa (2014) O artigo “Educação Feminina”, publicado por Rubião de Alencar em 1921, pela revista paraibana *Era Nova*, defende a educação doméstica como a mais adequada para as mulheres da época, capaz de prepará-las para a vida cotidiana e doméstica. “Buscava-se educá-las com o propósito de que tivessem acesso ao conhecimento da ciência moderna e o que ela trazia de novo, mas um conhecimento de forma controlada e que fosse utilizado dentro do lar, na educação dos filhos, e não, fora dele” (COSTA, 2014, p. 31), onde

poderiam desempenhar atividades tidas como exclusivamente masculinas. Era uma educação voltada ao lar, e não para a emancipação da mulher transformadora da sua realidade.

Essas mulheres comuns, pobres, negras, que procuravam ser felizes numa relação amorosa, mas que acabavam sendo exploradas e violentadas apenas refletiam, historicamente, o que a sociedade da época impunha. Cabe-nos, como historiadores, avaliar as nuances dessa dominação dogmática branca, no sentido de localizar esses aspectos cotidianos das mulheres e essas práticas na sociedade, sobretudo na década de 1950, onde as cantoras do rádio eram sinônimo de mulheres, maduras, como no caso de Carmélia Alves, Carmen Costa, e Dalva de Oliveira, por outro lado, as (os) artistas que surgiam nos anos 1950, como Angela Maria e Cauby Peixoto, eram disciplinados na mídia para se mostrarem disponíveis ao matrimônio e aos costumes da época (LENHARO, 1995), para sonharem com a vida do lar, mesmo que fosse uma farsa, no caso de Cauby.

Ela deveria ser meiga, afável, lisonjeira e pura, agradar e conciliar, e não, o contrário: uma mulher que fala o que pensa, que contesta, que discute. Entretanto, para Woolf, a mulher só seria mulher quando conseguisse se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas (COSTA, 2014, p.33).

A própria história das artistas do rádio tinha dois pesos e duas medidas, para julgar as artistas e mães, mas no caso do divórcio de Dalva e Herivelto Martins em 1950, a pessoas entendiam, em partes, que eles eram artistas e se entenderiam. No caso de Nora Ney, quando do primeiro desquite, sendo mãe e o marido que não era artista, a culpa era dela. Nora foi condenada pelos costumes da época em 1952. Nos rumores no envolvimento com aquele que seria seu marido, o cantor Jorge Goulart, teve a ajuda de Anselmo Domingos, diretor da *Revista do Rádio*, pela amizade que tinha com Jorge e por ser padrinho de sua filha, poupou o futuro casal de críticas em seu periódico (LENHARO, 1995).

Nos anos 1930 os homens eram maioria no rádio e a figura de destaque era a estilizada Carmen Miranda. Foi lenta o aparecimento de outras mulheres nos anos 40 que era dominado pelas irmãs Linda e Dircinha Batista, diferentes entre elas, mas nada que a arte afetasse a simbologia familiar. Quando outras cantoras que viam dos anos 30 e despontaram nos anos 1940, a citar: Carmélia Alves, Dalva de Oliveira, Carmen Costa, elas não se afastavam das figuras maduras e maternais. Casamento, educação de filhos e separação, eram assuntos entre as artistas e Dóris Monteiro, Nora Ney e Angela Maria, cantoras nos anos 1950, estavam inseridas neste contexto (LENHARO, 1995).

A artista estava inserida nos contextos dessas novas discussões que falavam de divórcios, abortos, como na novela *O direito de nascer*, em que a personagem engravidava de

um médico bem sucedido. O problema ficava aberto dentro da sociedade, mas era no artista, com suas possibilidades, que isso poderia ser discutido. A imprensa ponderava os prós e contras desses assuntos, que estavam dentro da sociedade, de cada um ou de cada família (LENHARO, 1995).

A linguagem da radionovela deveria sensibilizar o público em seu cotidiano ou causar debates. Para o próximo episódio os ouvintes comentavam, discordavam, envolviam-se em debates sobre as tramas. *O direito de nascer* que começou em janeiro de 1951, ficou no ar por quase três anos, com mais de 314 capítulos. A radionovela se destacou tanto, que os jogos de futebol eram transmitidos mais cedo, o comércio fechava mais cedo e os cinemas começavam suas sessões mais cedo, nos últimos episódios de transmissão. Não sem antes ganhar destaque na imprensa, levantar debates entre o público e especialistas como advogados, psicólogos e a igreja. No auge das telenovelas, entre o fim dos anos 1940 e início de 1950, algumas emissoras de rádio tinham seis radionovelas. Ao longo dos anos 50, elas foram transferidas para a TV e desapareceram do rádio. Quando foi transmitida na TV Tupi, entre 1964 e 1965, essa novela não teve o mesmo sucesso que no rádio (CALABRE, 2004).

Na *Revista do Rádio*, uma capa (Nº 584, 26/11/1960) com destaque apelativo e uma das seguintes chamadas na capa: “Cantora famosa desesperada por desquite”. A manchete com a cantora Carminha Mascarenhas dizia: “Desquite deixa Carminha Mascarenhas cada vez mais triste”, a artista respondia que o Brasil não permitia divórcio, mas desquite. Essa situação, segundo ela, não era boa para o casal irreconciliável, impedido de nova união. De acordo com a cantora, apenas por achar, isso fazia triste também aos filhos dos desquitados. Em frases bem pesadas para os costumes da época, ela dizia que uma divorciada podia constituir um novo lar e uma desquitada, não. Em duas fotografias da artista, uma delas com o filho Raul Mascarenhas, Carminha continuava sua entrevista dizendo que recebia propostas de casamento, mas não podia aceitá-las, nem o faria em outros países, como México ou Uruguai, pois para ela, quem o fazia, era para enganar a opinião pública.

No fim do mesmo parágrafo, na mesma Revista de nº 584, Carminha dizia que não queria negar esta possibilidade em sua vida. Quando perguntada se estava a fim de casar-se novamente, ela disse que imaginava sim, pois a verdade não podia ficar escondida. Depois, ao ser indagada se era favorável ao divórcio, ela disse que estava declarado que sim e que muitos como ela, necessitados do Brasil precisavam. Contou que após o divórcio ela se casaria logo em seguida, Carminha disse que o problema não era aquele, mas que casaria sim, quando e com quem, não sabia. Uma pergunta clichê e hábito em trocar a vida artística pela vida do lar, ela disse que não via incompatibilidade entre as duas. Deixaria a vida na arte para cuidar da casa e

do filho, pois, segundo ela, eles mereciam mais atenção que a profissão de cantora ou dizer que o fazia em determinado tempo da carreira. A lei do divórcio de Nº 6.515, de 26 de DEZEMBRO de 1977, foi aprovada no Brasil.

Os obstáculos de Angela Maria não foram apenas o da família avessa a carreira artística da filha, como quase todas as famílias daquela época. Vieram os maridos machistas e os homens das artes, tão preconceituosos quanto os que não conviviam com o meio. O biógrafo de Angela Maria disse que ela não queria mais biografia e que o texto passava por seu marido para não o desagradar, ademais, descobrimos um nome de um dos maridos vivos, ocultos na biografia de 2015.

Angela era artista e sua história ainda é a história de luta, resistência e preconceito que as mulheres passam para se legitimar em seus espaços familiares e sociais. A condição da mulher é subalterna e pautada por posições, pensamentos e atitudes machistas, dos homens gestores e maridos, e, muitas vezes por elas mesmas, culturalmente infladas para essas práticas, mesmo que involuntárias.

Há que se discutir que cantoras como Linda Batista, Emilinha Borba e Dalva de Oliveira não sofrem preconceito familiar no início das carreiras, mas a relação de maternidade nas duas últimas e o lado gestora e do lar, farsa da *Revista do Rádio*, era um jogo midiático que punha como gestora das coisas do lar, de boate, sabedora dessas práticas. A cantora Linda Batista que nunca se casou oficialmente e que tinha romances discretos e ocultados pela imprensa da época, afirmava nunca ter pensando em se tornar modelo de dona de casa, entretanto, essa antiga aversão "se transformou". Na época, controlando a Boate do Hotel Plaza, no Rio de Janeiro, a reportagem dizia que ela tinha cuidado da decoração, organização e refrigeração do espaço, além de ter tomado gosto pelos dotes culinários. Tudo isso bem fotografado, com Linda conferindo preços e qualidade dos alimentos.

Com uma imagem ao lado de Nora Ney, Cauby Peixoto e da irmã Dircinha, Linda Batista seguido de texto com referência aos números musicais da artista no rádio, ela era sempre vista de acordo com a matéria, no mercado central e nos armazéns da Rua Acre. Linda dizia das atrações artísticas e das futuras que viriam para sua boate. A RR dizia que Linda se zangava apenas quando lhe chamavam de patroa, e que se prestava a vários trabalhos na Boate, como quando lavou toalhas e o gerente encerou o assoalho. Ela dizia que os preços dos legumes, ovos e bebidas eram caros, mas que não cobrava caro por isso, que seus preços eram caprichados e não misturava os uísques que vendia. Os fãs da cantora a ajudavam com as compras, na porta do Mercado. Das imagens que seguiam, duas se destacam: Linda diante da geladeira cheia e na

cozinha, ao lado do cozinheiro, segurando a ponta da orelha, como quem aprova o sabor da comida que provou.

3.2 Othon Russo

Uma das muitas canções de dores de amor, saudade e esquecimento interpretadas pela cantora Angela Maria, escolhemos *A lei do mais forte*, gravação no LP *Angela Maria canta para o mundo, vol. 2*, de 1963, com letra do compositor Adelino Moreira, com Nelson Gonçalves que diz o seguinte: "Até no amor/ Há quem deseje esquecer/ Mas não esquece/ Até no amor/ é necessário se ter um pouco de sorte", Angela não teve muita sorte e falou sobre isso em vários momentos da sua vida. Veremos neste capítulo que a lista de golpes e os escândalos de tudo que os maridos tomavam para si ou punham a venda do patrimônio da cantora, envolvendo joias e casacos, é algo inimaginável para a vestimenta masculina, mas perfeitamente compreensível como exploradores que foram, quase sempre e a forma que eles tinham de perceber o fim do relacionamento para aprisionar a cantora e inibi-la do término.

Othon Russo era um compositor novato quando ofereceu a Angela, também iniciante o bolero *Sabes Mentir*, mas ela precisava de outras canções para seu primeiro disco e conseguiu, com ajuda de outros iniciantes, a não ser Augusto Mesquita, que foi compositor de algumas músicas de Isaurinha Garcia, e deu a Angela o samba *Sou Feliz*, dele e de Ary Monteiro. Compositor consagrado, não oferecia canções para iniciantes. Depois do disco teste, gravado em 31 de maio de 1951, tendo no lado A do seu disco 78 RPM, a canção de Othon, *Sabes Mentir* e no lado B, *Não Tenho Você*. Para seguir com contrato, era preciso vender no mínimo de 3.000 a 4.000 cópias e ela conseguiu. Três semana depois, estava gravando seu segundo disco.

Estes discos 78 RPM não tinham capa e vinham em um envelope, como o nome da gravadora e da loja que vendia. Antes do LP de 10 polegadas, os discos que tinham uma capa diferenciada foram os discos infantis, como o *Branca de Neve*, com versões de Braguinha, cantados por Dalva de Oliveira, outros cantores ou os dubladores dos filmes de Disney no Brasil. às vezes, no carnaval, os envelopes dos 78 RPM apresentavam temas próprios da festa. Poucos artistas como Cauby, Angela e Sílvio Caldas tiveram oportunidade de lançar mais de três discos de 10 polegadas por ano (FAOUR, 2001, p. 120).

A canção *Sabes Mentir*, surgiu depois de uma briga do compositor com sua namorada, com promessa de separação. Othon não sabia tocar instrumento, mas fez a letra e mostrou a sua namorada, movida pela discussão. No outro dia mostrou na Mayrink Veiga, que posteriormente mostram a Angela Maria. Era o primeiro sucesso do compositor, seria o primeiro namorado da

cantora. Ele era mais velho que ela quatro anos, foi um bom namorado, mas eles terminaram. A amizade continuou e ela ainda gravou outra canção dele, tempos depois. Gerdal dos Santos disse que Othon Bastos cuidava de Angela Maria, quando eles se encontravam pelas madrugadas. Gerdal pensava que eles moravam juntos (FAOUR, 2015).

Não, não moravam. Angela morava com a irmã Zezé, que dona Julieta, sua mãe, pedira que fosse cuidar da irmã. Antes, a cantora tinha saído da casa de sua outra irmã, Abdnar e alugou um apartamento na rua Washington Luiz, na Lapa-RJ. O namoro iria terminar em 1953, mas a amizade continuou, segundo ela. A *Candinha* da *Revista do Rádio*, foi a primeira que divulgou o rompimento. E esta especulação da vida do artista, era coisa bem consumida, em um tempo que a imprensa escrita e o rádio tinham papéis importantes. Othon queria que ela largasse a carreira artística para se casar, mas Angela recusou. Ele se casou logo depois, com Virgínia, ex-telefonista da Mayrink Veiga, mas isto não impediu a amizade dele com Angela. A cantora se destacava com Cauby Peixoto, na Parada dos Maiorais, do apresentador César de Alencar. Cauby com a canção *Blue Gardenia* e Angela, com *Encantamento*, de Othon Bastos.

Aberlado Barbosa, na coluna *Chacrinha musical*, da *Revista do Rádio*, em 17/07/1951 avaliava bem as canções, a voz de Angela, arrematando: “Angela Maria é uma cantora nova que promete. Vamos ver se o público vai gostar dos dois sambas” (FAOUR, 2015). Os contratos e suas respectivas assinaturas ou brigas entre os artistas e gravadoras, com todo material especulativo vendiam, mas, o mesmo *Chacrinha musical* noticiava em 03/06/1951, a assinatura do contrato de “exclusividade na Victor a cantora Angela Maria, da rádio Mayrink Veiga” (FAOUR, 2015, p. 45). Suas gravações repercutiram, e embora ainda não fosse a capa, o sonho de uma iniciante em busca de reconhecimento, em novembro do mesmo ano, ela dedicou uma reportagem falando da cantora, com a seguinte chamada em 20/11/1951: “Aqui está Angela Maria” (FAOUR, 2015).

Outra composição de Othon Bastos e Paulo Marques, foi o samba-canção *Desejo*, lançado em 1952, em outro disco 78 rpm de Angela. Outras canções dele, foram gravados por ela, como: *Só vives pra lua*, *Encantamento* e *Acordes que choram*. Tempos depois, na campanha a presidente do Brasil, Angela e muitos artistas apoiaram Jânio Quadros. Ela ofereceu um jantar em sua casa, seria para 100 pessoas, mas a notícia se propagou, ela mal pode dar atenção ao convidado e ele não jantou, atendendo a pedidos de autógrafos. Seu “ex”, Othon Bastos foi um dos convidados, como representantes do disco. Ary Barroso, Herivelto Martins, Jamelão, Carminha Mascarenhas e Dóris Monteiro, eram alguns dos convidados (as). No início dos anos 80, ela iria lembrar que Othon Bastos foi seu primeiro namoro sério, dizendo que ele era um

homem e lembrando-o, para que Angela deixasse a carreira artística e ela não deixou (FAOUR, 2015).

3.3 Milton Ferreira

Milton Ferreira foi seu segundo namorado, o jornal *Diário da Noite* foi a casa de Angela e tentou tirar uma foto dos dois, mas eles não concordaram, embora o veículo falasse que ela, pelo olhar, queria a foto. Era dezembro de 1953, Angela era a Princesa do Rádio, ficando em segundo lugar, no concurso mais concorrido do rádio, perdendo para Emilinha Borba, naquele ano. Em um show, Angela teve dor de cabeça e Milton disse que iria comprar um analgésico, com a condição que depois ela o acompanhasse. Ele disse que a paquerava, mas não sabia que ela era a cantora Angela Maria. Passados quatro dias, Milton descobriu quem era ela e disse que cantaria apenas para ele. *Orgulho e Fósforo Queimado*, eram suas músicas de destaque naquele ano (FAOUR, 2015).

Eles terminariam tempos depois e o *Diário da Noite* noticiava o fim do relacionamento. Angela dizia que terminaram em acordo e que seu coração estava fechado para o amor. Em contrapartida ao fim do relacionamento, seu patrimônio dobrava, pagando apartamento, estilista, imóveis, tudo em função da rentabilidade do disco com a canção *Orgulho*, eu lhe rendia 200 mil cruzeiros. Tempos depois, prestes a uma turnê ao Uruguai, reencontrava com Milton Ferreira. Ele estava com Angela, quando Manoel Barcelos, com raiva dela, empurrou-a para trás de Milton, na festa de coroação de Rainha do Rádio de 1955, que elegeu Vera Lúcia. Depois deste mal-estar público, Angela aproveitou a Ilha de Paquetá para descansar no carnaval, com seu namorado.

Enquanto ela não se casasse, isso seria motivo de especulação da mídia e a *Revista do Rádio*, descrevia mais uma vez o noivo de Angela Maria, além da idade e do corpo, que ele pertencia a uma família próspera e era. Ensinou ela a investir seu dinheiro, mas a traiu, como veremos adiante. O casal desconversava de casamento, era uma pressa e manipulação para vender e vendiam, contudo, ela iria comprar um apartamento no valor de 1,8 milhão de cruzeiros, para morar com Milton, após o casamento. A mesma revista, fazia reportagem falando do apartamento, tirando fotos com Angela. Os Melhores de 1955, foram premiados na Noite de Gala do Rio de Janeiro, no Teatro Carlos Gomes. Cada premiado tinha seu padrinho ou madrinha, o de Angela foi Milton, seu noivo, naquele começo de 1956. A Revista do Disco também premiou seus melhores de 1955 e, mais uma vez, Angela recebeu o prêmio das mãos do seu noivo (FAOUR, 2015).

A empolgação e as conjecturas do casamento chegariam ao fim, em 17 de março de 1956, quando o *Correio da Manhã* noticiava o fim do noivado. Milton contou ao Diário da Noite que foi incompatibilidade de gênio; o Mundo Ilustrado, em 1º de agosto dizia: “A Rainha ficou só”, uma das especulações diziam que Milton estava triste com umas fotos de Angela, de maiô, para a *Revista do Rádio*, no Rio de Janeiro. O *A Noite* dizia das farras que Milton fazia com a vedete Nélida Paula, no carro de Angela Maria. Em 17 de agosto do mesmo ano, no *Última Hora*, Nélida dizia que não era outra na vida de Angela, mas ela teve uma conversa pelo telefone com a cantora, redimindo-se pelo fim do relacionamento dos dois, mas assumindo que havia saído com Milton. Era o fim de Angela com ele (FAOUR, 2015).

No ano seguinte, em 1957 a *Revista do Rádio* fazia uma entrevista com Angela Maria em quem um dos temas era se ela se casaria novamente e o fim do relacionamento com Milton era citado:

Antigamente havia o propósito de astros e estrelas evitarem o casamento. Julgava-se então (erradamente) que o matrimônio prejudicava a popularidade do artista. Hoje, porém, já se pensa (certo) o contrário. Os casamentos de artistas chegam mesmo a ser objeto de grande publicidade. Não só casamentos, como noivados, romances escondidos... e desquites também. Tudo hoje ajuda o artista a estar em projeção. Com a estrelíssima Angela Maria tem "acontecido" muita coisa dentro do assunto. Seu noivado (com Milton Carvalho) foi famoso. O término desse noivado também. Depois a suposição das pazes. E mais tarde o aparecimento de um novo amor, um noivo a vista... O repórter encontrou-se casualmente com Angela. Conversou em resumo o que ficou escrito acima. A morena elegante sorriu, confirmou, é também da opinião de que um grande cartaz e hoje assunto para qualquer primeira página de qualquer jornal.... Mas queríamos saber mais. Queríamos saber, por exemplo se Angela pensa em casamento. Ela riu mais alto dessa vez e respondeu: “— É claro!... Qual a moça que não pensa em casar-se um dia?! Eu, como tôdas, alimento êsse desejo. Só que ainda não encontrei aquêle que será meu espôso ideal. Mas um dia chegará”. (REVISTA DO RÁDIO, Nº 397, 20/04/1957).

3.4 Rodolfo Valentino

Depois de Milton, Angela conheceu Rudolph, que se tornaria Rodolfo, pois ele adotou um pseudônimo público para se casar com Angela. Rodolfo Valentino, na verdade, foi um ator italiano, do tempo do cinema mudo. Ele era um homem belo, de uma família paulista quatrocentona. Ela o conheceu em um avião, voando para São Paulo. Em menos de seis meses, para quem dizia ter fechado o coração, Angela estava noiva com Rodolfo. A revista Radiolândia notificava o casamento dos dois, em 13/05/1958. Em seu aniversário de 29 anos, ela oficializou o noivado. Eles se casaram, tempos depois, escondidos da grande mídia em uma cerimônia para poucos e familiares, no dia 28, em uma Igreja de Nova Iguaçu. Ela saiu em um táxi,

escondida, sentada no chão, para não ser notada. Ele estava na estrada Rio-São Paulo, onde se encontraram e foram para a Igreja.

Apenas em julho do ano de 1958, a imprensa soube, pelo próprio Rodolfo, que voltava da Argentina e deu a notícia. Ele afirmou que Angela Maria era dos seus fãs, mas que deseja que ela lhe desse filhos e que fosse uma boa dona de casa. A viagem também, segundo ele, era para um contrato de Angela em Buenos Aires e, pela lua de mel dos dois. Ela diria a revista *O Cruzeiro* que depois do seu contrato de dois anos, abandonaria sua carreira. Dizia da felicidade do casamento, do companheiro amante e inseparável, e que deixaria tudo para dedicar-se ao marido e ao seu lar, agora na *Revista do Rádio*. As revistas da época não perdoavam e de uma só vez, entre 1958 e 1959, destilaram comentários maldosos sobre Angela e Rodolfo.

“Angela Maria casou..., mas continua solteira!” (Moral, nº 5, capa da edição de 1958).
 “A mulher que comprou um marido!!!- Como deve ser insuportável aturá-la...
 Mulher, sombra e água fresca- e a vida que leva o conquistador de Angela Maria”
 (Escândalo, nº 69, capa da edição, março de 1959).

Rodolfo, além de marido, tornou-se seu empresário, com isso, Angela perdeu contratos, arrumou inimizades com as gravadoras, coisa que ela só descobriu depois. Em novembro de 1959, fãs entusiasmados de Angela, invadiram um bar da ala internacional do Aeroporto de Congonhas, mas foi convidada a sair pelo dono do estabelecimento, pois, segundo a reportagem do *Última Hora* (09/11/1959), os fãs ameaçaram quebrar o estabelecimento. Rodolfo se desentendeu com o dono e tentou agredi-lo. Em seguida, orientado por amigos, Rodolfo se tornou “homem de rádio” e, também, ator, quando Angela estreou como atriz, quando ela viajou para o México, para participar do filme *Caminhos da esperança* (Rumo a Brasília). Neste filme, ela cantou e atuou. O filme foi massacrado pela crítica e a atuação de Angela e Rodolfo, igualmente condenadas, em *O Globo*, disseram: “Rodolfo Valentino entrou para a história porque era marido de Angela Maria. Mas poderia perfeitamente ter ficado fora” (FAOUR, 2015, p. 381) O jornal *A Noite* afirmou: “Angela Maria estava loira e péssima”.

Com seu primeiro marido Rodolfo Valentino, ela foi muitas vezes capa da *Revista do Rádio*, tais como: Nº 455 de 31/05/1958; Nº 516 de 08/08/1959 e Nº 573 de 10/09/1960, antes mesmo do casamento as especulações e a mídia vendendo e fazendo espetáculo com e para Angela Maria. No periódico de número 455, a reportagem dizia que Rodolfo “não gostava da popularidade que tinha”, contudo, usou do nome da artista e foi usado, por sua “beleza” física; ainda sobre a reportagem, ele dizia que não gostava dessa popularidade, mas entendia, pois era “noivo de grande cantora”. O que se tornou uma farsa pela história particular do casal, pois ele se alçou ao cinema e no rádio, usando do nome de Angela Maria e ela, fazendo capas e

reportagens ao lado dele, na época em que o casamento era o caminho do/da artista para se estabelecer aos costumes da época. Vejamos algumas capas apenas com Rodolfo:

Foto 01 – Angela Maria com o noivo Rodolfo Valentino no ano de 1958.



Fonte: Revista do Rádio, nº 455, 31 de maio de 1958

Foto 02 – Angela Maria e o marido Rodolfo Valentino



Fonte: Revista do Rádio, nº 516, 08 de agosto de 1959

Foto 03 – Angela Maria e Rodolfo, em 1960.



Fonte: Revista do Rádio, nº 573, 10 de setembro de 1960

Rodolfo pediu a Angela que não gravasse mais canções de infidelidade e amor infeliz, para que não pensassem que as canções se referiam a vida dos dois. Ela tentou mudar o repertório um pouco, mas voltou atrás, com anuência do próprio Rodolfo, mas, o público não recebeu muito bem as novas gravações dos seus dois lançamentos *Ironia* e *Ingenuamente*. Ela disse a *Revista do Rádio*, que seu primeiro casamento era um paraíso de conforto e luxo e que para completar sua felicidade, faltava um filho. Ela dizia que iria sumir aos poucos, para se dedicar a vida conjugal, até que alguém nem se lembrasse mais onde estava Angela Maria. Tempos depois, cumprindo uma turnê em São Paulo, os oficiais de Justiça invadiram a casa de Angela Maria e levaram a filha do primeiro casamento de Rodolfo, que tinha 3 anos e estava sobre a guarda deles. A mãe da menina disse que ela assinou um documento, obrigada pelo ex e que ele estava fora de si, porque a fama de Angela Maria lhe subiu à cabeça. Estas notícias saíram no a *Última Hora* (FAOUR, 2015).

Quando voltou de uma festa com Rodolfo, em 29/12/1960, sentiu-se mal, chamou o médico e foi constatada uma crise de apendicite, a terceira, desde 1955. No carnaval de 1961, eles deixaram o Rio de Janeiro e foram para a Praia Grande, em Santos. Rodolfo vendia uma imagem de homem exemplar, de negócios e de mediador dos negócios da mulher. Em 27/01/1962, era a vez dos Mexericos da *Candinha*, na *Revista do Rádio* notificar que Angela teria comprado um Cadillac e mandado colocar as iniciais dela e de Rodolfo no painel do carro. Em julho de 1962, ela iria para o Uruguai e contaria os quatro anos de casada. De volta do

Uruguai, Rodolfo lançou-se como candidato a deputado estadual pelo PTN- Partido Trabalhista Nacional, perdeu, mas não sem antes usar da figura de Angela, que estava super engajada nos shows dos comícios da campanha do esposo. Chegaram a dizer que ela tinha dado de presente aos pais, para investir na campanha de Rodolfo, mas ela desmentiu, dizendo que os pais venderam a casa que era maior, para comprar cinco pequenas, morar em uma delas e alugar as quatro, como renda extra, conversando com a *Revista do Rádio*.

Angela reestreava em sua primeira rádio, na Mayrink Veiga, no seu programa Angela Maria Canta, às 21:30h, sobre regência do maestro Carioca, no dia 09 de outubro. Em 09 de fevereiro de 1964, morria seu amigo e admirador, Ary Barroso. Angela ficou consternada e os médicos a proibiram de falar dele, para não se emocionar. Em uma suposta carta não divulgada a época, em que Angela Maria fazia elogios ao ditador português Antônio Salazar, não foi nada mais, que as manobras e interesses financeiros e políticos de Rodolfo. A falta de escrúpulos e bom-senso dele era tamanha, que em abril, durante uma homenagem da diretoria do clube Orfeão Portugal, na Barra da Tijuca a Angela Maria, ele criticou a falta de apoio do governo brasileiro ao ditador de Portugal. Em abril do mesmo ano, o Brasil sofreria seu golpe militar. Sérgio Bittencourt, no *Correio da Manhã*, em 30/08/1964 dizia dos inconvenientes de Rodolfo com as gravadoras, empresários que queriam contratar Angela. Em meio a este tumulto, voltou para a gravadora Copacabana. Por outro lado, rompia seu casamento com Rodolfo em 06 de janeiro de 1965 (FAOUR, 2015).

Ele espalhou que Angela estava viciada em cocaína e morfina, com Nelson Gonçalves. Os acusados prestaram queixa-crime e no dia da acareação, Rodolfo negou as acusações. Em reportagem a Tobias Granja, de *O Cruzeiro*, nº 217, do dia 27/03/1965, Angela falava dos gastos dele com charutos, roupas caras, da falta de atenção em relação a ela, como mulher e até que ele dizia que ela era um pobre, quando a conheceu, no ano de 1957, quando ela tinha levado o título de Rainha do Rádio, em 1955 e gravado outros discos. Ele foi acusado de apropriação indébita de um piano, adornos de valor, documentos, entre outros, que receberam mandado de busca e apreensão e um policial foi até a casa de Rodolfo. Eles entraram em acordo, ele ficou com o carro do casal e Angela, com o visom, que estava com seu ex. O jornal *O Globo* de 21/04/1965, destacava: “Angela Maria, eufórica, recebeu de volta seu Visom e outros pertences em poder de Valentino”. A reportagem versava sobre as coisas que Rodolfo mantinha em seu poder, dentre elas joias, discos, piano, que foram devolvidas a Angela e terminava dizendo da alegria que ela demonstrava, além dos fãs que a esperavam na porta da delegacia (FAOUR, 2015).

O apresentador Flávio Cavalcanti perguntou em seu programa *Noite de Gala*, se Angela tinha visto programa, da semana anterior, em que seu ex Rodolfo falava do fim do casamento dos dois. Ela disse que não, porque sua TV estava com o ex-marido. Antes de tudo, quem estava presente ao lado de Angela, como sua irmã Zezé, que viu Rodolfo gritando a cantora, e, segundo ela, ele não a agrediu, porque a irmã também estava na casa. Além dos golpes financeiros, as traições, a frieza dele. Eles perderam contato e Rodolfo faleceu em 1989. Em 1990, falecia sua amiga, a cantora Elizeth Cardoso (FAOUR, 2015).

3.5 Kléber Lisboa

Em breve Angela estaria de namorado novo, Kléber Lisboa, jornalista, além de chantagista, um emissor de cheques sem fundo; violento e trapalhão, segundo a família dela. Ele acusou Angela de tentativa de suicídio, cortando os pulsos, em São Paulo e Porto Alegre. Deixava Rodolfo e encontrava um pior. Em outro jornal Angela dizia que se cortou, tentando abrir um vidro de remédio e outra situação, com um vidro de perfume, no banheiro. Angela teve que vender algumas propriedades para cobrir os cheques sem fundo de Kléber. Em 26 de março, dona Julita fazia o pedido para retirar a ação de interdição da filha. O *Diário de Notícias* dizia que o então empresário de Angela Maria, Kléber, tentou subornar a cantora Elza Soares, mas ela o denunciou. Os anos de 1965 e 1966, foram os piores anos da vida de Angela (FAOUR, 2015).

Angela e Kléber não se casaram em 1965 e entre a reportagem de fim de ano "O que os artistas pediram a Papai Noel", na *Revista do Rádio* (Nº 851, 08/01/1966) ao lado de Cauby Peixoto, Altemar Dutra e outros (as), ela dizia que os papéis não estavam prontos, o que motivaria a prorrogação do casamento. Na época ela disse que estava mudando para São Paulo e que lá seria dona de um restaurante e que ele seria cuidado por terceiros, pois ela preferia continuar cantando. Ela nunca comprou este restaurante. Na vida afetiva, com seus exageros e sem saber quem era Kléber até então, ela dizia que vivia um "mar de rosas" (FAOUR, 2015).

Depois de Rodolfo, ela estava mais atenta em relação aos maridos, mas, mesmo assim, ainda foi roubada por Kléber. Dona Julita, sua mãe, pediu sua interdição em janeiro de 1966. Atrasos na documentação do casal, não permitiu que o casamento se realizasse, em outubro do mesmo ano. A família dela ainda disse que Angela poderia estar vivendo sobre coação, porque ela estava sumida, mas, na verdade, ela estava com Kléber, na casa do compositor Adelino Moreira, em Campo Grande. Segundo o cantor Agnaldo Timóteo, Kléber penhorou todas as

joias de Angela Maria, na Caixa Econômica. Ele foi preso em 24 de abril de 1967 (FAOUR, 2015).

3.6 Luís Adolfo

Seu novo namorado, era Luís Adolfo, funcionário da Petrobrás e representante da Volkswagen, segundo a *Revista do Rádio*. Era alegre, boa praça, boêmio de carteirinha. Ele passou a se chamar “Luisinho de Angela”, que ela conheceu em uma excursão, entre a Bahia e Sergipe. Era outubro de 1968 e a coluna *Mexericos da Candinha*, da *Revista do Rádio*, dizia curiosidades da vida de Angela e da sua felicidade em ter seu carro dirigido por seu novo amor, Luís Adolfo.

Na revista Manchete, em 1979, Angela pontuou se não fosse os maridos, seria mais rica que Frank Sinatra. Não falou dos ex-namorados antes do primeiro casamento com Rodolfo, mas citou cada um dos seus ex, em um tempo em que ela cantava em churrascarias e dizia que os clientes das churrascarias preferiam comer carne fria e vê-la cantar. Angela contou a revista *Cláudia*, em 1970, que Luís era solteiro e honesto, diferente dos seus maridos anteriores. Ela tinha 40 anos na época e dizia dos fracassos amorosos e que não nasceu “para ser amada com honestidade” (Faour, 2015, págs.494-495). Luís, que dirigia o carro, dizia que Angela estava vendendo uma imagem negativa de si. Ela lembrou da infância pobre, que tinha Jesus no coração, da revolta por não ter filhos biológicos. “Sou realizada no plano material. O Resto... não, não sou feliz! Envelheci cedo demais. Não quero ficar com 60 anos e sozinha. Não gosto de falar nisso, dói, cala no fundo” (FAOUR, págs. 496 e 497).

Voltando para 1979, quando Angela Maria participou do programa *Alerta Geral*, apresentado pela cantora Alcione, na TV Globo, ao ser perguntada pela apresentadora sobre uma alegria e uma tristeza, para a primeira pergunta, Angela disse que suas três filhas e seu filho Alexandre, afirmando agora que tinha um homem que mandava na vida dela, era o motivo do seu contentamento. Para a tristeza, Angela disse que eram tantas, mas não queria comentar. Mudando de assunto, Alcione continuava dizendo que tristeza não era para ser lembrada. Antes, por onde se percebe o corte do vídeo disponível, a apresentadora lembrou sua admiração por seu “ídolo”, que era Angela, desde o tempo em que morava em São Luís, no Maranhão. Elas cantaram as músicas *Amendoim torradinho*, depois, Angela fazendo às vezes de locutora, apresentava Alcione, que cantou *Rua sem sol*. Em outro momento do mesmo *Alerta Geral*, Alcione relembrou um programa de auditório de Angela na extinta Rádio Mayrink Veiga o *A Estrela Canta*. Juntas, cantaram *Gente Humilde*. Todas as canções eram do repertório de

Angela. Elas estavam na presença do maestro e arranjador Radamés Gnattali, que era da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Entrávamos em 1970, Angela dizia que era infeliz e dura, por conta das traições que sofreu. Que Luís era um homem bom. Neste ano, ela era eleita a *Rainha da Cafonália*, por conta do seu repertório popular e ela dizia que não cantava para bacana. Em julho do mesmo ano, ela deu uma entrevista bem-humorada a revista Intervalo, intitulada: *Rainha da Cafonália Nacional*, sobre o olhar atento de Luís. Ela rebatia algumas críticas da cantora Maysa sobre suas roupas e dizia que seu pior ano economicamente falando foi 1966, quando parou de cantar, porque ficou hospitalizada (FAOUR, 2015).

Eles tentaram filhos biológicos, mas não conseguiram. Tentaram até um dos filhos de Luisinho, de outro casamento dele, mas a mãe biológica recuou. Em 1970, adotou uma menina da Bahia chamada Angela Cristina. No ano de 1971, adotou um menino e único, Alexandre. Por fim, em 1972, adotou mais duas meninas, uma de São Paulo e outra do Rio Grande do Sul. Depois de passar por psicólogo e ginecologistas, orientado por pessoas próximas e pelo fã Laninho, Angela os adotou. Em março de 1970, Angela e Luisinho se separavam, afirmando que eram bons amigos (P. 528). Julita, com o mesmo nome da avó, sobrinha de Angela, filha da sua irmã Abigail, disse que Luisinho, mostrado como um homem bom, era estranho e afetado. Sem Luizinho, com os maus momentos da separação, Angela passou por uma fase ruim da saúde, com problema de laringite e organizacional da carreira, sem ele, com as crianças por cuidar. Essa fase melhorou relativamente para sua carreira, apenas em novembro e dezembro, quando voltou a fazer seus shows nas churrascarias, entre o fim de 1970 e início de 1971 (FAOUR, 2015).

Uma gravação de um programa na TV da GRE foi suspensa, em 1985, pois o futuro marido de Angela, Daniel, descobriu que o ex marido dela, Luisinho fazia parte da equipe de TV. Eles estavam no Rio de Janeiro, mas com ciúmes, levou Angela para São Paulo. Em outro momento o clipe *Velhos tempos* foi gravado para o Fantástico, entretanto em outra locação. O clipe não deixou de ser gravado por Angela, porque ela não sabia que Luisinho trabalhava naquela emissora (FAOUR, 2015).

3.7 João Soares⁶

Com João, seu quarto marido/empresário, Angela viveu quatro anos. Ele a ajudou a se reerguer, em meados dos anos 1970. Foi solicitado por outros artistas na época, seus negócios cresceram, mas contraiu muitas dívidas que não pode arcar com elas. A suposta infelicidade de Angela, na época ao lado do então noivo, Kléber, foi reportagem da *Revista do Rádio* (Nº 839, 16/10/1965). A suposta tentativa de suicídio foi negada por ela, dizendo que cortou o pulso ao se sentir tonta no banheiro e cair com um frasco de perfume que estava na mão.

João Soares colocou a casa dela a venda, sem consultá-la. Ela recebeu a ligação de uma das empregadas, perguntando se estava à venda e dizendo do interesse de duas pessoas. Angela não estava vendendo coisa alguma e, daí, a relação sufocante de abuso financeiro e de agressões físicas, ameaça de morte, chegou ao fim. Acusado de agressão em Recife e em São Paulo, na primeira cidade, onde Angela se apresentava, ele foi orientado a mudar de hotel; na capital paulista, foi intimado pela justiça. Mais uma decepção, que, segundo ela, se arrastava a dois meses, pois ele queria vender as coisas dela sem consultá-la, em reportagem de Luís Carlos de Assis da revista *Amiga*, em agosto de 1978 (FAOUR, 2015). Nesta época Angela lançava o LP *Com amor e carinho*, tudo que lhe faltava naqueles últimos quatro anos na relação particular, propagada pela mídia.

João tornou-se tão usurpador, como Kléber, que ameaçou a cantora Elza Soares, e, também, tinha contato com outros artistas. chegou a ameaçar Angela com uma faca, o que fez ele perder as chances de defesa, não, sem antes dizer que foi espancada. Ela não queria escândalos na mídia, como foi com Rodolfo e Kléber, este último, até mesmo uma TV da casa de Angela, quando da separação, estava em sua posse, mas foi reavido por ordem judicial e futuro acordo entre os dois. João Soares no início era uma pessoa legal, segundo o também cantor Agnaldo Rayol, mas, depois, até com ele, tornou-se um oportunista e explorador (FAOUR, 2015).

3.8 Daniel D'Angelo

Por fim, depois de muitas traições e calotes financeiros, Angela conheceu um rapaz, então com 18 anos, chamado Daniel Bosco Fontinha D'Angelo. Daniel nasceu em 1961, quando

⁶ Nome fictício em razão da não permissão/contexto da menção ao nome dele, na biografia da cantora e das possíveis implicações judiciais ao citá-lo.

Angela tinha gravado 70% dos seus sucessos. Ele fazia parte de um júri. Ele era um dos três filhos de investigador criminalista da Polícia Civil e de uma dona de casa. Daniel lembra que sua família foi contra a relação dos dois e que sua mãe, dona Edyr, lembrou ao filho na época, que Angela era uma pessoa muito sofrida, em seus vários casamentos infelizes. Dona Edyr era fã de Emilinha Borba, seus avós e uma das tias, Edma, fãs de Angela. Nesta época, Daniel trabalhava com o tio, na *Cantina da Zilda*, no Brás, em São Paulo (FAOUR, 2015).

Neste momento ela contava com 29 anos de carreira, e, mais uma vez, falava em deixar a carreira artística e que tinha mudado seu temperamento, depois de Daniel. Em reportagem da Folha de São Paulo, em 02/05/1980, afirmavam: “A mesma Angela Maria que anos atrás queria morrer cantando, só deseja cozinhar para o marido, ir para o tanque, andar de bobes na cabeça despreocupadamente”. Não precisou de tanto, ela continuou cantando e com o esposo.

Quase todos os homens um pouco mais amadurecidos, mais velhos que eu, nenhum deles pôde me oferecer carinho, amor, paz, desinteresse, segurança” (...) “Acho que a mulher deve, até certo ponto, ser submissa, sim. A mulher, até certo ponto, nasceu para servir. É assim desde o começo do mundo. E a mulher tem que ser bem mulher, bem feminina.” (FAOUR, 2015, p.630).

Daniel se tornou o empresário, controlava os gastos da casa, do escritório, lia os documentos antes que ela assinasse. Angela dizia que ele era empresário, amigo e irmão. O ano era 1985, o casal continuava e Daniel lembrando das turnês pelo Norte, Nordeste e Minas Gerais, afirmando ainda que juntos, de acordo com o público, montavam o repertório. Como todas as especulações surgiram boatos que ela e Daniel estavam em crise, no ano de 1986. Eles desmentiram na revista *Amiga* e diziam que estavam bem, há sete anos. Uma repórter perguntou: “Você gosta de homem durão?”, Angela respondeu dizendo que gostava de homem durão e mandão (FAOUR, 2015, p. 712).

Quem convivia com Angela pensava que Daniel era mais um empresário e interesseiro. Bem, parecia que não era. Daniel foi um dos primeiros, depois na união deles, a cortar os gastos de Angela Maria, com a casa sempre cheia, oferecendo almoços e jantares. Ela tinha cinco salas alugadas na Avenida Paulista, onde funcionava a AME (Angela Maria Espetáculo), que era escritório de promoções artísticas da cantora, com funcionários desonestos, mordomo, que roubaram a cantora de todas as formas possíveis. Daniel se indis pôs com estes, marcou uma reunião com eles e Angela Maria, e mostrou todos os roubos cometidos por eles. Todos foram demitidos. Daniel pensou em desistir tamanho desgaste do trabalho para ajustar as finanças de Angela, mas que o fez, com muito esforço, levantando o nome dela do 1º ao 10º cartório de protesto (FAOUR, 2015).

Despesas com ternos do último casamento; cheques sem fundo à cheques em branco que ela assinava; de motorista que abastecia seu táxi, roubando gasolina dos carros da cantora; caixas de vinhos importados que ela mandava para os jornalistas, todo fim de ano, com suas iniciais na frente e que eram pagas duas vezes; pessoas próximas que compravam tecidos em locais duvidosos, diziam que era de Paris, enganando Angela e ela comprava; de conjunto de joias, que um qualquer dizia que era de esmeraldas e ela também comprava, mas que Daniel desconfiou, foi até um joalheiro, descobriu que a suposta joia era vidro e foi atrás dos cheques que Angela tinha dado como pagamento, tudo isso, levantado até o ano de 1981. Eles ainda estavam por completar um ano de relacionamento, em 09 de novembro (FAOUR, 2015).

Angela tinha um sapato e uma roupa para cada show. A maquiagem era exagerada, tudo isso foi orientação de Daniel para que ela revisse seus gastos. Eram muitos shows, mas, na época, com 480 mil cruzeiros de cheques sem fundo, de empresários que a contratavam, acrescido destes gastos descontrolados, era difícil ter uma vida financeira relativamente estabilizada. Ele contou a Faour (2015) que era do signo de aquário, “sangue quente”, que às vezes dizia coisa sem pensar, como afirmou no início do relacionamento dos dois. Eram dois empresários que não tinham nada, segundo Angela, que ela os ajudou, dando oportunidade ao dois, mesmo sabendo que eles tinham errado anteriormente. Não mudaram, roubaram muito mais e traíram sua confiança.

Ela dizia que ele tinha 100 de inteligência, a frente de qualquer outro, incluindo-se e a quem estava dando entrevista, nesta época, falava ao Jornal de Shopping⁷, em Minas Gerais, ao lado de Daniel. Angela ponderou que vivia em um mundo da música e era Daniel quem sabia como ela deveria se portar, como deveria falar. A Angela de 1981, pensava em uma vida mais caseira, sem entusiasmo com a carreira. A cantora ainda disse que fazia questão de preparar o almoço e o jantar na sua casa. Daniel afirmou ao repórter dos dotes culinários dela, ela, entusiasmada, dizia do apreço em passar e lavar roupa. Mesmo tendo com viagens, havia saído do tanque, sem retocar as unhas para dar entrevistas, pedindo mais tanques para ela. Na

⁷ Nesta reportagem ela falou de muitas coisas, dos roubos sofridos em seu escritório, disse que Daniel abriu uma firma naquela época. Daniel completava suas frases, ela retomava, dizendo que sustentava quem lhe rouba e suas respectivas famílias. De outro lado, eles lembraram uma confusão em Campo Grande - MS, da difamação sofrida por ela, em razão de coisas ditas na imprensa da mesma cidade. Outra questão, foi quando ela estava com febre ao chegar em Campo Grande, com este ambiente hostil, mandaram quatro homens matar Daniel no hotel, acreditando que era dele, a ordem para Angela não desse entrevistas. Ela ainda disse que depois do rompimento com os maridos e ex-empresários que a roubaram, com a licença exagerada que ela deu a eles, para gerirem suas finanças, os convites para shows reapareceram, como antes (Faour, 2015). Temos que levar em conta o histórico de maridos/mandantes da vida artística e pessoal de Angela, além da euforia e do preconceito da imprensa e dos demais, por conta da diferença de idade dos dois, acrescentando que Daniel poderia ser mais um marido aproveitador.

dramaturgia, foi homenageada por Silvio de Abreu na novela *Cambalacho*, da TV Globo, em 1986 (FAOUR, 2015).

Reportagens perguntavam a Angela se Daniel era diferente dos outros e ela, sempre categórica, dizia que era. Além do mais, dizia da audácia dele e o jeito louco, motivos da sua paixão. De outro lado, ele falava do lado impulsivo que ela tinha, das decisões que tomavam e depois chorava. Daniel disse que isso era o que precisava ser controlado em sua personalidade e que os outros maridos não fizeram isso. Sua casa era tão movimentada, que às vezes Angela nem sabia quem estava lá. Daniel cortou esta intimidade, pois a invasão era tão grande que em certos momentos tinha gente para fotografar Angela à mesa. Daniel disse que se ela não se libertasse de Rodolfo Valentino, seria uma escrava dele (FAOUR, 2015).

Entrevistas de Angela e dos muitos assuntos de sua carreira, por ela comentados, vale salientar, em 1988, o programa *Cara a Cara*, da TV Bandeirantes, onde ela falava para a jornalista Marília Gabriela, da perfeição do seu casamento, pois ele era a “parte da laranja” que ela estava procurando, pois ele o ajudava em todos os pontos de vista, dizendo que ele não era marido, mas um amigo, falando de Daniel, que àquela altura, com 28 anos e eles estavam prestes a completar 09 anos de casados. Angela assumiu que não sabia lidar bem com dinheiro. Ela disse que gostava de ser famosa, com um bom estado de espírito. O ciúme era mais dela, porque ele era mais jovem. Ele era um gato e ela, uma gata. Sua maior alegria, nesta entrevista, era ter encontrado seu príncipe encantado.

Na divulgação do LP *Angela e Cauby Ao Vivo*, com Cauby Peixoto, em 1993, no Programa de Clodovil, na extinta TV Manchete, Angela falou ao apresentador Clodovil Hernandez, dos seus quatro filhos adotivos, da menina que era mais velha, com 21 anos e do rapaz, que na época, completara 17. Seu marido, Daniel, estava nos bastidores do programa, e Angela disse que ele falava da felicidade, pelo sucesso do apresentador. Ela falou da sua alegria em dividir o palco com Cauby, da participação dele em dois discos e do segundo momento em que eles gravavam juntos um disco, que era este divulgado. Ele lembrou da generosidade de Angela.

Clodovil disse que a cantora estava feliz e a conversa entrou no tema do seu marido/empresário Daniel, condutor dos seus “negócios com a maior transparência, honesto, bom”, que ele o fazia feliz, que adorava seus filhos. Clodovil rebateu, dizendo: “Haja camisola, hein, Angela!”, ela brincando, disse: “Camisola e camisinha”, Clodovil fez cara de espanto e todos riram. Não sem antes dizer que o programa dele era de família e ela afirmar que sabia. Angela disse que devia toda felicidade a ele, Daniel. E, que enquanto houvesse respeito e amor, como existia entre os dois, segundo ela, apesar de mais velha, do preconceito e de duvidar em

do amor dos dois. No final, Angela mandou um abraço para sua sogra, afirmando que era difícil uma sogra amiga, como a dela.

De outro lado, entre suas colegas de trabalho, a mais famosa das suas admiradoras confessas, foi à cantora Elis Regina, quando do especial da *Série Grandes Nomes* da TV Globo, 1980, que levava o nome de batismo de Angela, Abelim Maria da Cunha, Elis declarou o seguinte:

Realmente devo ter descoberto que podia ser cantora quando ouvi Angela Maria. Comecei a minha carreira de cantora imitando descaradamente e é com extrema felicidade que confesso isso. Até hoje, em certos momentos das minhas apresentações, eu saco na minha voz a voz da Angela Maria. E tenho profundo orgulho disso. Ela é pra mim a maior cantora que o Brasil já teve e vai continuar tendo, porque, se Deus quiser, ela vai viver muito pra gente ouvir. (Cortes no texto)

Engrossam a lista Fernando César que disse: "Angela é patrimônio nacional"; Lúcio Rangel: "O timbre de sua voz sabia transmitir todas as nuances que seu temperamento apaixonado exigia para a interpretação dos diversos números de seu repertório"; Silvio de Abreu⁸: "Às vezes mais perto, outras apenas observando de longe que o seu talento sobrevive a todas as críticas, a todos os modismos"; Chico Buarque: "Angela é todas numa só voz"; Francisco Alves: "Você será, francamente, a mais linda voz do país" revista *O Cruzeiro*, 1951; Milton Nascimento, nos trechos da música, *A Feminina Voz*, 2003: "Sem as vozes que ele ouviu, quando era aprendiz. Como pode sua voz ser uma Elis? Sem o anjo que escutou a Maria Sapoti. Quando é que seu cantar iria se abrir?"; Rita Lee, ao jornal Folha de São Paulo, declarou: "Sou do tempo da Elis e da Angela, minha voz não é nada"; Louis Armstrong⁹: "Angela é maravilhosa"; Ney Matogrosso, ao jornal Folha de São Paulo, em 19/05/1993, disse: "Cresci escutando Angela e Cauby"; Paulinho da Viola declarou: "O Cauby, assim como a Angela Maria, Orlando Silva e Elizeth Cardoso, tem um tipo de voz que não existe mais".

Djavan esteve nas plateias de Cauby nos anos 60, onde supostamente "Sua diva Angela Maria, também teria estado presente"; Simone: "Via e ouvia muito Cauby, Angela Maria e Nora Ney"; Núbia Lafayette: "Foi de mais ver de perto ídolos meus que sempre sonhei em conhecer, como Cauby e Angela"; de acordo Lucinha, mãe de Cazuzza: "Na nossa casa, sempre se ouviu esse tipo de música, então ele sabia tudo de Dalva, Angela, Cauby e Nelson". Nas homenagens e admiração, senão por fala, mais pelo fato de dividirem este ou aquele dueto com Angela,

⁸ Fã confesso de Angela, na novela *Cambalacho* da TV Globo, Angela participou de uma cena em um palco com a participação da humorista Consuelo Leandro. Na novela *Belíssima*, em 2005, também na TV Globo, era mencionada constantemente como par em dueto na música *Amendoim Torradinho* (Henrique Beltrão), para as personagens de Isis Bruzzi e Carmen Verônica.

⁹ Citado no Recanto das Letras.

podemos citar Gal Costa, Alcione, Caetano Veloso, Fafá de Belém, Fagner, todos em duetos, na década de 90, no disco *Amigos* de 1996 (FAOUR, 2001).

E certamente a admiração que Angela tem por Cauby, dizendo: “A gente se entende espiritualmente, no olhar. Os outros colegas eram cantores. A gente se via no rádio e na televisão”, e se viam mesmo, dividiram o palco várias vezes em vários eventos, vamos agora ao início dessa amizade em linhas gerais. Cauby, disse a Faour (2001, p.401) se referindo a Angela: “Ela ainda é a cantora de todas as cantoras”, afirmou também que Carmem Miranda era fã de Angela e queria conhecê-la e conheceu. Como podemos ver em uma das fotos no livro *A Era do Rádio de Lia Calabre*, que mostra em 1955, Carmen Miranda, Angela e Almirante na rádio Mayrink Veiga.

Angela falando de Daniel, no SBT, no programa da Hebe, em 1999, que homenageava muitas mulheres, dos vários seguimentos sociais, dentre elas: a ex-miss Brasil Marta Rocha, a comediantes Dercy Gonçalves, as cantoras Zizi Possi e Daniela Mercury; a modelo e empresária Luiza Brunet, as jogadoras de basquete Magic Paula e Hortência, entre outras. Hebe perguntava das críticas as mulheres que arranjavam namorados mais novos que elas. Angela respondeu que ela foi uma das que quebrou esse preconceito, se referiu as suas colegas que tinham namorados mais novos, depois dela, assumiram seus relacionamentos, seguindo seu exemplo.

Em 2011, 30 anos depois de Angela conhecer Daniel, dona Edyr, sua sogra, falou da alegria e do companheirismo delas duas, ao longo dos anos, no *Programa do Ratinho*, no SBT, em homenagem aos 60 anos de carreira de Angela Maria, em 2011, com a presença do seu ex-motorista e cantor, Agnaldo Timóteo. Este último, sorrindo, disse que foi um dos colegas e artistas, que na época que Angela assumiu o namoro com Daniel, acreditavam que ele seria mais um dos que ajudaria na carreira, mas levaria vantagens financeiras dela. O próprio Daniel disse em vídeo, no mesmo programa, que as mentiras inventadas não atingiram, nem atingiram o relacionamento deles, que, naquela época, durava 32 anos. Um dos filhos de Angela Maria, Alexandre, falou de quando a acompanhava nas gravações, no programa de TV, do orgulho de ser seu filho, da admiração do povo ao saber que ele era filho dela, que ele não era um filho bem presente, mas que amava sua mãe.

No ano de 2012, ao lado de Agnaldo Rayol que divulgava seu CD, com participação de Angela, no programa *Sem Censura*, da TVE Brasil, apresentado naquela época, pela jornalista Leda Nagle lembrou que a cantora foi uma precursora de assumir o namoro com um homem mais jovem, que era Daniel. “Dar bandeira que gostava de amar e amar um homem mais jovem”. Rayol completou, dizendo que ele era incrível. Angela afirmou que Daniel era a vida dela e que quem apostou contra os dois, “entrou pelo cano”, em uma referência a continuidade

da vida de casal, apesar das críticas do início da relação. Ela ainda disse das suas amigas que tenham namorados mais novos e não assumiam, depois dela, assumiram seus namorados. Leda disse das fofocas que fizeram entre os dois, na época, e, em 2014, eles estavam com quase 35 anos de relacionamento e do preço que Angela pagou, por seu pioneirismo.

Antes, em 28/05/2012, o site da revista Caras, noticiava que no dia 13 de maio de 2012, aniversário de Angela, ocorreu seu casamento com Daniel, depois de 33 anos de namoro. Ainda segundo o noivo, foi Angela que fez o pedido, sorrindo, ele disse que teve que aceitar. Mais uma vez, ela foge à regra, muito embora, próprio de sua época, falava em dedicar-se a casa e aos maridos, exclusivamente, como quem, depois de apanhar dos pais para cantar, vencendo muitos obstáculos, o casamento fosse, desde sempre, motivo de alegria maior. Angela Maria era progressista na arte e na defesa da vida íntima para a particular, que se forjava nas capas das revistas e jornais, com entrevistas, fazendo sua vida espetáculo, mas era extremamente tradicional aos costumes de mulher do lar.

Há de se mencionar, também, de acordo com seu biógrafo, que seu repertório de dor de cotovelo, muitas vezes era alardeado como canções de si e dos seus dissabores amorosos do momento, não passavam de especulação. Tudo era negado por ela, mas, é estranho e compreensível, para negar todas as decepções do momento, que não se associasse qualquer canção a eles, como a briga musical de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins, nos anos 50. Apenas com Daniel, nos anos 80, com o LP Sempre Angela, fala-se da canção Horizontes (Antônio Marcos / Mário Marcos) que inspirava a união dos dois, de acordo com Faour (2015).

Seu penúltimo show foi em Londrina- PR, com a participação da cantora Simone Mazzer. O repórter do *Balanço Geral*, na RICTV afiliada da Record, no estado do Paraná perguntou como explicar o sucesso de Angela, e ela contou do seu compromisso com sua arte, sempre respeitou muito e respeitava seu público. Falou de *Babalú*, como canção mais esperada pelo público, em qualquer show e, se não o fizesse, era capaz do público viaia-la. Falou sorrindo. Quando perguntada de aposentadoria, ela disse que não, que queria continuar, mesmo com 89 anos, cantando igual, sem saber até quando. Era a mesma Angela de 50, 60 anos atrás; que iria morrer no palco, dando o último agudo de Babalú. Ela afirmou em 1988, muitas vezes, bem como na entrevista Marília Gabriela, no *Cara a Cara*, da TV Bandeirantes. A cantora ainda lembrou, segundo o repórter, da falta do cantor Cauby Peixoto, falecido em maio de 2016. Quando Angela faleceu no dia 29/09/2018, foi seu filho Alexandre, seu esposo Daniel e Rodrigo Giglio, presidente do fã-clubes da cantora e moderador das suas redes sociais, que deram a notícia através do Instagram. Daniel contou, entre outras: “É com meu coração partido, que eu comunico vocês que a minha Abelim Maria da Cunha e a nossa Angela Maria partiu”.

A Revista *Quem* em 30 setembro de 2018, noticiou que a suposta minissérie contando a vida da cantora Angela Maria na TV Globo tinha previsão de 10 capítulos e contaria com a participação da própria homenageada, sem especificar qual e como seria a participação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nascida em uma época em que a mulher deveria servir ao lar e a família e por tudo que passou para fugir e cantar nos programas de calouros, escondida dos pais e depois de descoberta, apanhar para que deixasse a mal falada carreira artística, Angela Maria, apanhou em casa, fisicamente e simbolicamente do contesto machista em que nasceu, da maioria dos maridos que teve. E quando se espera de um homem próximo da arte, como o compositor Othon Russo compreensão da carreira artística da namorada, seu desejo era que ela deixasse a carreira artística. Ela não deixou, vieram outros namorados e homens e, com eles, mais golpes e escândalos na imprensa. Sua ascensão entre as artistas mais fotografadas e bem paga, como vimos, foi rápida. De admiradora de Dalva de Oliveira a artista em patamar tanto quanto a pioneira que lhe inspirou. Da sua vida íntima a gente não sabe e as biografias contam o que é permitido. Contudo, as escolhas pessoais e sentimentais da artista que foram capas e notícia, pensamos que Angela escolheu e ao escolher, errando eles ou ela, tudo seria um contexto de ação e reação na espetacularização da mídia que poderia ser ruim para ela, enquanto mulher, mas lhe dava notoriedade.

Na medida em que crescia nas mídias do rádio, TV e imprensa escrita, Angela estava em jogo de um campo social, cultural e estético de preconceitos contra a mulher, mas ela soube passar por todos esses preconceito e estabelecer seu nome, entre machismos e a crença de que mulher naquela época era boa de voz, mas ruim em vendas. Futuramente, outras cantoras da geração dos anos 1960, Clara Nunes e Maria Bethânia iriam romper esse preconceito que mulher não vendia.

É de se entender que uma menina de família pobre, negra e suburbana, buscou nos homens, como era costume da mídia e da propaganda dos anos 1950, normatizar a mulher e artista, para o lar, através da imprensa. Da menina que não tinha nada na infância, que trabalhava em fábricas de lâmpadas para a artista com fortuna de milhões de cruzeiros no balando anual dos seus ganhos, ela encontrou muitos homens, que em sua maioria usaram, roubaram e movimentaram patrimônio financeiro e valores que lhes eram devidos como administradores e não donos do dinheiro da artista. Angela era uma mulher também do seu tempo, e a cada fim, especulações e o desejo de casar, se feliz, ter família. A necessidade do outro ao seu lado, de um complemento através dos relacionamentos. Passados quase 30 anos de carreira no fim dos anos 1970, ela ainda falava em homem que gerisse sua carreira, um pai para seus filhos adotivos.

Ela não foi a única mulher que passou por censuras e violências, afinal sua vida de artista era um reflexo da mentalidade construída antes e mantida depois, e ainda é, em certa medida, da violência patrimonial, física e simbólica ao locomover-se da mulher, ao denunciar suas aflições, ao se rebelar contra o patriarcado machista. Dalva de Oliveira, Carminha Mascarenhas, Nora Ney, colegas de Angela, assim como ela, sofreram o preconceito do seu tempo. Carminha que falou em divórcio no início dos anos 1960 e demais mulheres que falavam por ela ou não, como o curto espaço que a mídia machista dava a esse assunto espinhoso, tiveram que esperar para verem a Lei do Divórcio 6.515 de 25 de dezembro de 1977 promulgada, mas nós ainda sabemos como as mulheres sofreram antes e depois em seus relacionamentos abusivos, com os filhos que são jogados em alienação parental, com a mãe que diz a filha que deve ter “sabedoria e mudar o marido”, com a dependência financeira que aprisiona a mulher, com a baixa autoestima das sucessivas violências que o homem comete que enfraquece a mulher no encorajamento permanente da sua liberdade. As artistas, as mulheres comuns, suas vidas e os mesmos preconceitos.

Acrescida da questão racial, Angela mesmo reconhecida, como outros artistas negros do seu tempo, era chamada na imprensa dos anos 1950 de cantora *colored*, *semi-colored* ou moreninha. O negro era considerado menos avançado para a mentalidade do tempo em que Angela nasceu e essa crença continuou, ademais, é oportuno lembrar que em 1911, o diretor do Museu Nacional João Batista de Lacerda, defendia que em 100 anos os mestiços seriam reduzidos e a população negra, desaparecida. Podemos pensar que esse minimalismo preconceituoso e europeu de reduzir ou ver reduzida a população negra não existiu e que afora esses preconceitos de inferioridade cultural, os salários baixos, a marginalização, a violência simbólica e até o preconceito divulgado e vergonhosamente encontrado em notas ou reportagens da imprensa da época em que Angela Maria surgiu enquanto artista, nos faz pensar como essas ideias foram e ainda são, alimentadas em pensamentos e atitudes.

A malandragem social era prática da comunidade negra, desde os tempos dos avós de Angela Maria, ex-escravos e outros tantos desconhecidos, em uma época de “liberdade”, mas não absorção deles ao mercado de trabalho, lembrando e percebendo a continuidade da memória opressiva da escravidão sobre eles, os ex-escravos e aos seus descendentes no século XX. A elite branca não tolerava o samba, a personificação social do negro no Rio de Janeiro pós-abolição. E os descendentes de negros eram sistematicamente apagados e encobertos da pluralidade cultural negligenciado pelas elites intelectuais e administrativas do Brasil, influência da nossa colonização europeia e preconceituosa. A elite cultural do Brasil para não

se referenciar as influências das manifestações populares dos negros, voltou-se para a Europa, com sua mania de *vira-lata* dessas nações.

O falso mito da democracia racial que foi pensado desde o século XIX e surgiu na fala do branco, para solidificar seus preconceitos e falar sobre o que não entendiam, prosseguiu no século XX no governo do então presidente Getúlio Vargas, que se buscou o samba como ritmo para promover a unidade cultural do Brasil e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) trabalhou para “unificar” a vertente nacionalista da cultura brasileira, criando prêmios e patrocínios aos artistas. Por mais que isso significasse, em curto espaço de tempo, fora de Angela Maria, a marginalidade dos artistas negros da época, tão logo o Estado garantisse o jogo dos seus interesses culturais forjados. Os artistas negros ainda ganham menos e são poucos que não morrem esquecidos e pobres.

Por fim, vale salientar que depois de todos os contratemplos da vida particular de Angela Maria, ela conheceu jovem e último marido dela, Daniel D`Angelo que viveu com ela de 1979 até sua morte em 2018. Depois da má sorte de uma vida de roubos e explorações de todos os lados, desde sempre, quando ainda era iniciante no início dos anos 1950. As pessoas do círculo pessoal da artista julgavam que seria mais um errado, por toda história de fracassos e roubos que viveu. As pessoas próximas a Angela levavam mulheres mais novas para se insinuarem para Daniel, novo e imaturo, extrapolar o limite e o respeito com Angela, madura e mais velha que ele. Não aconteceu, erraram todos os que torciam contra, ao menos uma vez. A vida financeira de Angela estava arruinada e Daniel parou todas as festas que havia na casa dela, que não davam intimidade e descanso a artista, mas gastos e preocupações. Ao fim, como muitas vezes reafirmado por ela, sua necessidade era de um homem que lhe respeitasse e que seria seu empresário, como a maior parte deles foram. Era um risco, mas acertou no último.

A história da música popular brasileira passou por Angela Maria, por seus 89 anos de vida, cantando, mesmo com baixa visão no fim da vida. Ela dizia que queria morrer cantando e dando o último agudo de *Babalú*, isso não foi possível, mas ela foi internada com show marcado e disse que a Daniel que não queria ir ao hospital, pois tinha compromisso. Do rádio a Tv, dos vinis aos CDs e plataformas digitais, os mais de 100 discos gravados por Angela Maria representam o que há de popular e o que os críticos musicais como Ary Barroso, seu ex jurado, mais condenava, uma bela voz para canções “ruins”. As músicas mais populares que foram marcantes em seu repertório foram: *Cinderela*, *Tango pra Tereza*, *Amendoim Torradinho*, *Orgulho*, *Tango Nostalgia* e outras tantas.

A Sapoti apelidada pelo ex-presidente Getúlio Vargas fez fama com rapidez e ao lado deste crescimento, um dos seus compositores mais gravados e popular, Adelino Moreira, estava

o repertório do povão, os ais de amor, da artista e dos seus fãs, afinal, Angela sempre dizia: “Sou cafona mesmo! Bacana não compra disco”. O samba canção falando de amor e romântico, com suas canções sofridas e doloridas, foi a maior parte do repertório de Angela e do que vendia.

5. REFERÊNCIAS

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

_____, Ronaldo Conde. **As divas do rádio nacional: vozes eternas da Era de Ouro**. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2010.

ARAGÃO, Diana. **Marlene- A incomparável**. Coleção Aplauso Música. Imprensa Oficial do Governo do Estado de São Paulo. 2012.

AVANCINI, Maria Marta Picarelli. **Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea – Brasil, anos 40 e 50**. Dissertação de mestrado: Orientador: Alcir Lenharo. UNICAMP -IFCH, 1996.

BAIROS, Luiza. **Nossos feminismos revisitados**, Estudos Feministas, 02, 1995).

BLAND, L., DOAN, L. (Ed.). **Sexologia na cultura: rotulando corpos e desejos**. Cambridge, Polity, 1994.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2. Edição. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2004.

_____, Lia. **A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Participacao_radio_cotidiano_sociedade_brasileira.pdf Acesso em: 18 ago. 2020.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as história do samba-canção**. Companhia das Letras. São Paulo. 2015.

CASTEL, Robert. **A nova questão social**. As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário. 8ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. Disponível em: [As-metamorfozes-da-questao-social-uma-cronica-do-salario-de-Robert-Castels.pdf \(researchgate.net\)](https://www.researchgate.net/publication/327111117-As-metamorfozes-da-questao-social-uma-cronica-do-salario-de-Robert-Castels-pdf). Acesso em: 02 dez. 2020.

COSTA, Simone da Silva. **Mulher, mãe, trabalhadora, cidadã...: condição feminina nas três primeiras décadas do Século XX**. Revista Paraibana de História, ano I, n. 1, 2º semestre de 2014.

DE PAULA, Richard Negreiros. **Semente de favela: jornalistas e o espaço urbano da capital federal nos primeiros anos da República: o caso do Cabeça de Porco**. In: Revista Eletrônica de História do Brasil Volume 6 - Número 1 - Jan.- Jun. 2004 1. História do Brasil 2. Periódicos Eletrônicos: História, 2004. Disponível em: [v6-n1-2004.pdf \(ufjf.br\)](https://www.ufjf.br/revista_eletronica_de_historia_do_brasil/files/2004/01/v6-n1-2004.pdf). Acesso em: 02 dez. 2020.

FAOUR, Rodrigo. **Bastidores Cauby Peixoto: 50 anos da voz e do mito**. Record. Rio de Janeiro, 2001.

_____, Rodrigo. **Angela Maria-** A eterna cantora do Brasil. Record. Rio de Janeiro-São Paulo, 2015.

_____, Rodrigo. **História sexual da MPB:** a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Record, 2ª Ed. Rio de Janeiro, 2006.

_____, Rodrigo. **Dolores Duran-** A noite e as canções de uma mulher fascinante. Record. Rio de Janeiro/São Paulo, 2012.

GOLDFEDER, Miriam. **Por Trás das Ondas da Rádio Nacional.** Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1980.

GUIMARAÃES, A. S. A. **Racismo e Antirracismo no Brasil.** São Paulo, Editor, 1999.

HOOKS, B. **Marginalidade como Sítio de Resistência.** In *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, R. Ferguson, M. Geever, T. T. Minh-ha, and C. West (eds.), pp. 341-344. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

LACERDA, J. B. D. **O Congresso universal das raças reunido em Londres (1911):** Apreciação e comentários pelo Dr. J. B. de Lacerda, delegado do Brasil nesse Congresso. Rio de Janeiro, 1912. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n3/a08v7n3.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2020.

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEI DO DIVÓRCIO NO BRASIL. **LEI Nº 6.515, DE 26 DE DEZEMBRO DE 1977.** Disponível em: [L6515 \(planalto.gov.br\)](https://www.planalto.gov.br/leis/1977/6515.htm). Acesso em: 02 dez. 2020.

LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio-** a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. UNICAMP. Campinas. 1995.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Regionalismo Musical Gaúcho.** *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1): 41-60, 2000. Disponível em: <https://www.translatetheweb.com/?from=en&to=pt&ref=SERP&refd=www.bing.com&dl=en&rr=UC&a=https%3a%2f%2fwww.tandfonline.com%2fdoi%2f10.1080%2f09681220008567291>. Acesso em: 02 dez. 2020.

MORITZ, Lilia Schwarcz. **Escravidão e racismo.** In: MORITZ, Lilia Schwarcz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.27-40.

NEDELL, J. **Belle Époque Tropical - sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século.** Companhia das Letras, 1993.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 10, out. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 18 ago. 2020.

OLIVEIRA, Francisco de. **A dominação globalizada: estrutura e dinâmica da dominação burguesa no Brasil**. In: BASUALDO, Eduardo M.; ARCEO, Enrique (orgs.) **Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales**, 2006. Disponível em:

[A dominação globalizada: estrutura e dinâmica da dominação burguesa no Brasil. - PDF Download grátis \(docplayer.com.br\)](#). Acesso em: 02 dez. 2020.

PAOLI, Maria Célia. **Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária**: as mulheres, as canções e seus poetas. In: Decantando a República, Volume 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. CAVALCANTE, Berenice (Orgs.). Nova Fronteira. Rio de Janeiro. Fundação Perseu Abramo. São Paulo. 2004.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista - Brasil 1890-1930, (introdução e cap. 2). Paz & Terra. 2018.

REILY, S. A. **Música de Macunaíma: Identidade Nacional e Pesquisa Etnomusicológica no Brasil**. Em *Ethnicity, Identity, and Music*, M. Stokes (ed.), Pp. 71-96. Oxford e Nova York: Berg, 1997.

ROWE, W. B. E SCHELLING, V. **Memória e Modernidade: Cultura Popular na América Latina**. Londres; Verso, 1991.

SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos. LACERDA, Larissa. WERNECK, Mariana.

RIBEIRO, Bruna. **Informalidade, Invisibilidade e vulnerabilidade dos cortiços: disputas pela centralidade na área portuária do Rio de Janeiro**. *O Social em Questão - Ano XXI - nº 42 - Set a Dez/2018*. Disponível em:

[OSQ_42_art_3_Junior_Lacerda_Werneck_Ribeiro.pdf \(puc-rio.br\)](#). Acesso em: 02 dez. 2020.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Tradução Lygia Araújo Watanabe. 1ª ed. Rio de Janeiro. Record, 2014. recurso digital. Tradução de: *The fall of public man*.

SHAW, Lisa. **A História Social do Samba Brasileiro**. Brookfield: Ashgate, 1999.

Disponível em: [The Social History of the Brazilian Samba | Lisa Shaw | download \(b-ok.lat\)](#). Acesso em: 18 ago. 2020.

SKIDMORE, Thomas. **O Brasil Visto de Fora**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

VIANNA, L. F. **Geografia Carioca do Samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra Produção Editorial, 2004.

WACQUANT, L. J. D. **Proscritos da Cidade: estigma e divisão social nos Estados Unidos e na França**. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 43, p. 64-83, nov. 1995. Disponível em: [wacquant-os-condenados-da-cidade.pdf \(wordpress.com\)](#). Acesso em: 02 dez. 2020.

PERIÓDICOS

REVISTA CARAS. **Angela Maria se casa após 33 anos de namoro**. 28/05/2012.

Disponível em: <https://caras.uol.com.br/datas-especiais/angela-maria-se-casa-apos-33-anos-de-namoro.phtml>. Acesso em 24 nov. 2020.

REVISTA QUEM. **Angela Maria morre aos 89 anos**. 30/09/2018. Disponível em:
Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/09/angela-maria-morre-aos-89-anos.html>. Acesso em 24 nov. 2020.

REVISTA DO RÁDIO. Nº **236**, 20/03/1954, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1954_00236.pdf. Acesso em 24 nov. 2020.

_____. Nº **247**, 05/06/1954, Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1954_00247.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2020.

_____. Nº **445**, 22/03/1958, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1958_00445.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

_____. Nº **516**, 08/08/1959, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1959_00516.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

_____. Nº **573**, 10/09/1960, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1960_00573.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

_____. Nº **839**, 16/09/1965, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1965_00839.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

_____. Nº **851**, 08/01/1966, Rio de Janeiro. Disponível em:
http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1966_00851.pdf. Acesso em: 24 nov. 2020.

PROGRAMAS DE TV

ALERTA GERAL. TV GLOBO. 1979. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=iU-nvoAhwnM>. Acesso em: 24 nov. 2020.

BALANÇO GERAL LONDRINA. TV RECORD. 2018. Disponível em:
<https://ricmais.com.br/videos/balanco-geral-londrina/adeus-angela-maria-sua-ultima-entrevista-foi-na-rictv-londrina/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

Cambalacho. **LILI BOLERO ATIRA OVOS EM ANGELA MARIA**. Novela. TV Globo. 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v18qqSy0vlo>. Acesso em: 24 nov. 2020.

CARA A CARA, ENTREVISTA DE ANGELA MARIA COM MARÍLIA GABRIELA. Band. 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WZIX_WgeTiU. Acesso em: 24 nov. 2020.

PROGRAMA CLODOVIL com ANGELA MARIA e CAUBY PEIXOTO. Manchete. 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nnQWr6oLNxc>. Acesso em: 24 nov. 2020.

PROGRAMA DO RATINHO. Agnaldo Timóteo e Angela Maria. SBT. 16/09/2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IJ3LgS1_1gU&t=1s. Acesso em: 24 nov. 2020.

PROGRAMA SEM CENSURA. Entrevista com Leda Nagle. 2011. TVE Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AVcROvsz8C4&t=11s>. Acesso em: 24 nov. 2020.

PROGRAMA SEM CENSURA. Entrevista com Leda Nagle. 2013. TVE Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wSxGXBKzQA0&t=3003s>. Acesso em: 24 nov. 2020.

SÉRIE GRANDES NOMES- ANGELA MARIA. TV Globo. 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Segcy1cZrnQ&t=732s>. Acesso em: 24 nov. 2020.