

“O sistema da fama”: rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940*

Gilmar Rocha

A deusa da voz

- Mas que é que você vai fazer no rádio? – perguntou com uma grande incredulidade.

- Cantar, seu Meneses.

Como ele colocava os poetas, os escritores, os músicos, os pintores, todos os artistas, em suma, numa única categoria – a dos malandros – não se conteve:

- Mas isso não é profissão, menina. É malandragem!

O diálogo entre *Seu Meneses* e *Leniza*, a protagonista do romance *A estrela sobe*, revela um dos muitos sentidos atribuídos ao rádio e ao cantor popular à época de sua publicação em 1939. Esta confusão de sentidos, em que rádio e malandragem tornam-se sinônimos, acaba por revelar um mundo de significados sociais em que temas e problemas relacionados ao processo de modernização da sociedade brasileira ganham relevância sociológica, a começar pela malandragem.

Mais do que símbolo de esperteza ou coisa de gente desocupada, a malandragem constitui um sistema cultural por meio do qual se expressam estilos de vida e visões de mundo desenvolvidas por setores intermediários populares da sociedade brasileira. O romance de Marques Rebelo (1978) descreve parte desse mundo tendo como foco o drama de *Leniza* – moça pobre, porém bela e sedutora, que sonha ser cantora de rádio. Na interpretação de Renato Gomes (1994), *Leniza* é uma alegoria da cidade do Rio de Janeiro. Os conflitos, as perplexidades, as angústias, as alegrias da personagem,

na verdade, são os conflitos, as perplexidades, as angústias e as alegrias da cidade. Sua voz se confunde com a voz do rádio; sua ascensão como cantora representa a modernização da sociedade. Embora protagonista da estória, *Leniza* não é a sua personagem principal. Penso que a *fama*, antiga deusa grega que significa *voz pública*, essa sim, é a voz principal do romance. *Leniza*, mais do que uma voz, é porta-voz, sua voz é uma metáfora da *vox populi*. Engrossando o coro dessa *Deusa do rádio*, desde 1936 ecoava pelas ruas da cidade o sucesso *Cantores do rádio*, música de Lamartine Babo, João de Barros e Alberto Ribeiro, na época interpretada pelas irmãs Aurora e Carmen Miranda: “Nós somos as cantoras do rádio / Levamos a vida a cantar / De noite embalamos teu sono / De manhã nós vamos te acordar”. Nessa perspectiva, isso faz de *A estrela sobe* uma espécie de metadiscorso social sobre o significado da fama no mundo do rádio e sobre o sentido da malandragem no contexto urbano dos anos 1940¹.

○ *star system*

A fama, entendida como processo de construção da imagem de si aos olhos dos outros, consiste num dos mais significativos mecanismos de projeção social desenvolvido no âmbito das sociedades modernas. Trata-se de uma experiência dramática na qual indivíduos e/ou grupos sociais buscam superar o anonimato e o processo de massificação típica das sociedades urbano-industriais. O custo desta operação é alto, via de regra, consiste em se ter a vida pessoal invadida ou mesmo anulada, relativizando o sentido do *self*. As vidas das “*estrelas*”, sejam do rádio, do cinema, ou de qualquer outro *mass media*, pertencem ao público, curioso paradoxo de um sistema que estimula exatamente a produção da imagem de si².

Na verdade, o sucesso alcançado por alguns indivíduos bem sucedidos em termos de carreiras artísticas no mundo moderno, é parte de um sistema cultural mais amplo no qual a dádiva tem uma importância capital. Nesse sistema, magistralmente revelado por Mauss (1974), vemos que mesmo alguns atos considerados espontâneos estão na verdade obedecendo a regras e preceitos morais e estão carregados de magia. A trajetória de *Leniza*, o seu sucesso, seus conflitos, até a sua *queda* – quando então descobre uma gravidez indesejada que a leva realizar um aborto que quase a matou – revelam a dinâmica da fama. O *star system* exige muitas vezes desses seres *olímpianos* que são os artistas uma obediência (violência) simbólica que se aproxima dos rituais de sacrifício, sendo a morte a possibilidade de sua imortalidade³. As relações simbólicas que se desenvolvem entre os ídolos e os fãs, a mistura dos ingredientes da vida privada com a esfera do mundo público, a combinação de elementos modernos com outros de origem tradicional, tudo isso reafirma o sentido da dádiva e a estrutura da fama inscritos no *star system*⁴.

Por meio da categoria fama penetramos no universo das relações sociais e das trocas simbólicas entre sistemas culturais diferentes. Assim, a confusão operada por

Seu Meneses quando confere às artes e ao rádio a qualidade de malandragem é, sem dúvida, o melhor exemplo do sistema de trocas que alimenta a cultura de massa do Brasil nos anos 1940. Preso à lógica da razão prática e do utilitarismo econômico, *Seu Meneses* vê na experiência artística uma extensão da malandragem já que, ambas, são vistas como formas negativas de recusa ao trabalho. A fama faz a mediação entre os mundos sociais do rádio e da malandragem. Se aos olhos de um *Seu Meneses* essa é uma relação infeliz, aos olhos do artista e do malandro (ou, numa imagem única, da *arte da malandragem*) não se pode dizer o mesmo. O rádio, desde muito cedo, foi percebido pelos setores pobres, marginalizados e intermediários da sociedade como uma possibilidade de mobilidade social, é o que defende Pereira em seu estudo *Cor, profissão e mobilidade - O negro e o rádio de São Paulo*, no qual se diz:

O rádio deixa de ser apenas o emprego, para ser mais do que profissão. Todos os aspirantes esperam transformá-lo em ponto de apoio para assim entrar em circulação social mais ampla. Popularidade, aplausos, respeitabilidade, oportunidade de freqüentar outros ambientes e conviver com pessoas importantes, são termos adequados para batizarem tal preocupação. O desejo de categorização social é tão intenso que chega a empalidecer, nas preocupações do candidato, a necessidade premente de profissionalização, na qual está implícita a necessidade imediata e imperiosa de ganhar dinheiro, e até de ser bem remunerado. Não se trata de substituição pura e simples de aspiração de profissionalizar-se pela de categorizar-se socialmente. Ambas as expectativas revelam-se de maneira mais sutil: a profissão é desejada na medida em que se traduza em oportunidades de vida mais amplas, ou seja, sinônimo de conquistas de novos campos sociais (1967: 131).

Esse desejo de ascensão social será paradigmaticamente dramatizado por *Leniza*, esta *voz pública* das aspirações e frustrações da própria sociedade, por vezes tão bem ilustradas nas letras e músicas da época⁵.

Mas o rádio estava longe de resolver todos os problemas de uma sociedade ou de toda uma população constituída de negros, imigrantes, pobres e marginalizados que, mesmo quando ingressavam no sistema, não ocupavam os postos de comando nas áreas da administração e/ou produção artística. Tal dinâmica reflete a estrutura hierarquizada e tradicional da sociedade brasileira, uma sociedade que encontrou na cultura da malandragem uma forma de mediação cultural, um modo de navegação social. Resumindo, por meio da malandragem os setores populares e intermediários da sociedade relativizam a ordem social hierárquica e tradicional sem alterar a estrutura do sistema⁶. Tal como à época de *Memórias de um sargento de milícias*, a malandragem se desenvolve na música popular brasileira, afirma Vasconcelos e Suzuki Jr.:

Entre religiosos (ou ex-religiosos) que tinham recebido instruções musicais; entre os funcionários e os prestadores de serviços públicos; no meio do pequeno comércio, de algum ofício mecânico, das armas (local de formação de grande parte dos músicos, com suas bandas militares), enfim, entre os indivíduos de ocupações incertas e aleatórias, os “desclassificados, inúteis e inadaptados”, os vadios de qualquer hora, circulavam os primeiros gêneros da MPB, encontrando neste estamento intermediário seus autores e seu público (1986: 507).

Com o tempo, o papel do rádio e da música popular brasileira seria ampliado, na proporção em que o samba se tornava um estilo musical predominante e símbolo de identidade nacional. Se, inicialmente, o rádio expressa todo um conjunto de preocupações dos intelectuais e do governo da época com o projeto de educação e produção da nação, logo passaria a desempenhar um papel de destaque na constituição de um mercado de bens culturais⁷. A publicidade, a música, as novelas, os programas de auditório, tornar-se-ão os mais poderosos e eficazes mecanismos de produção e reprodução cultural do *star system*. A crescente importância do rádio pode ser medida pelo número de emissoras criadas no curto espaço de sete anos, como demonstra Ortiz (1988):

Ano	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
Número de Emissoras	106	111	136	178	227	253	300

Esses números refletem proporcionalmente a função sociológica que o rádio adquiriu ao longo dos anos 1940. Como diz uma personagem do romance em foco, “Ora, não pode haver nada mais barato do que um rádio, porque não há objeto mais útil do que ele. É o mundo em casa. Informa, diverte. Instrui” (p. 90). De fato, era essa a visão que se tinha do rádio. Mais do que um objeto de comunicação, o rádio era um objeto de informação e educação, senão de integração do Estado Nacional. Lenharo destaca que “o rádio permitia uma encenação de caráter simbólico e envolvente, estratégias de ilusão participativa e de criação de um imaginário homogêneo de comunidade nacional” (1986: 40). O então presidente Getúlio Vargas soube como ninguém tirar proveito do rádio no processo de construção da nação. É na maneira como o rádio era utilizado que encontramos o sentido de sua eficácia política. O governo desenvolveu uma estratégia dialógica em que o ouvinte não era um agente passivo, ao contrário, este participava do projeto nacional. Parafraseando Bresciani, Lenharo destaca que:

Todos os brasileiros em todos os lugares eram informados do andamento da administração dos bens e da riqueza do país. Todos estavam por esse modo capacitados para avaliar os atos do governo em sua prestação de contas diária.

Todos se sentiam participando embora em graus diferenciados, da grande empresa de construção do Brasil (1986: 41).

Com a implantação do Estado Novo (1937-1945), o rádio, o samba, a boemia, a malandragem, passam a sofrer a vigilância, o controle e a perseguição do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão de fiscalização política e cultural criado por Getúlio Vargas. Contudo, se considerarmos a performance do discurso malandro através dos inúmeros sambas de sucesso na época, fica evidente que a política de regeneração e glorificação do trabalho imposta pelo Estado Novo parece ter uma eficácia relativa. Não deixa de ser ilustrativa, a famosa polêmica musical entre Wilson Batista e Noel Rosa em torno da imagem do malandro, ocorrida poucos anos antes⁸.

O palco de uma polêmica

Compositores dos maiores, Wilson Batista e Noel Rosa protagonizaram um dos mais significativos episódios da música popular brasileira na medida em que dramatizam as transformações do samba no Rio de Janeiro dos anos 1930⁹. Vejamos os sambas que deram origem a toda essa *polêmica*:

Lenço no pescoço, Wilson Batista

Meu chapéu de lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio
Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no misere
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

Rapaz folgado, Noel Rosa

Deixa de arrastar o teu tamanco,
Pois tamanco nunca foi sandália,
Tira do pescoço o lenço branco,
Compra sapato e gravata,
Joga fora esta navalha
Que te atrapalha.
Com o chapéu de lado deste rata,
Da polícia quero que te escapes
Fazendo um samba-canção.
Já te dei papel e lápis,
Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista.
Proponho ao povo civilizado
Não te chamarem de malandro
E sim de rapaz folgado.

A gravação da música de Wilson Batista, *Lenço no pescoço* (1933), pelo cantor Sílvio Caldas, sofreu de imediato a crítica dos compositores Noel Rosa e Orestes Barbosa. Segundo o pesquisador da música popular brasileira Sérgio Cabral, Noel teria escrito em uma coluna de jornal o seguinte: “num momento em que se faz a higiene poética do samba, a nova produção de Sílvio Caldas, pregando o crime por música, não tem perdão” (1996: 42). Posteriormente, a gravação sofreria o veto da Comissão de Censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão, recém criada à época, impedindo-a de ser tocada nas rádios. Além da crítica no jornal, Noel Rosa escreve a música *Rapaz folgado*, fato que inicia a famosa *polêmica*. Em resposta, Wilson Batista produz o samba *Mocinho da Vila*. Logo depois vinha a público *Feitiço da Vila* o que, por sua vez, levou Wilson Batista a confeccionar *Conversa fiada*. Numa seqüência dialógica de réplicas e trélicas, às quais nem sempre parecem ter relação direta com a *polêmica*, Noel e Wilson produziram não somente obras magistrais, mas também *aberrações*. Este é o caso de *Frankenstein da Vila*, uma das respostas de Wilson Batista a Noel após o lançamento do antológico *Palpite infeliz*. Perdendo a elegância do debate e a cadência do samba, Wilson resvala para o lado físico e pessoal de Noel, fazendo clara referência ao traumatismo no maxilar inferior do compositor da Vila, acidente ocorrido durante seu nascimento. Ao final, após Wilson Batista fazer nova provocação com *Terra de cego*, diz-se que um dia os dois se encontraram em um bar da Lapa e, em cima da melodia da música, Noel fez nova letra com o título de *Deixa de ser convencido*. Esse episódio teve lugar já nos idos de 1936. O fato é que muitas dessas músicas só receberiam gravação em discos anos depois, sendo toda essa *polêmica* performatizada e dramatizada nos estúdios e auditórios das rádios¹⁰.

Controvérsias à parte, o que toda essa *polêmica* revela é um processo de *domesticação* da imagem do malandro. Se na interpretação de Wilson Batista o malandro é visto como um tipo desafiador, perigoso e valente, denunciando certo parentesco com os antigos capoeiras do Rio de Janeiro, a imagem proposta por Noel Rosa vai ao encontro da censura política empreendida durante o Estado Novo no combate à vadiagem e na repressão à cultura da malandragem.

Pelo fato da malandragem ter se tornado moda nesse período, passando a ter um alcance social mais amplo, Noel investiu contra a representação do malandro desordeiro e valente, sugerindo, ao contrário, que o mesmo passasse a ser identificado, a partir de então, como *rapaz folgado*. Com efeito, sugere Sandroni em sua sofisticada análise das transformações do samba nos anos 1930, Noel lança mão de uma estratégia malandra em defesa do malandro, afinal, *malandro que é malandro não diz que é*. Assim, de acordo com o antropólogo, malandramente:

O que Noel faz é pois mostrar um caminho que, evidentemente, não foi ele quem inventou: um caminho que apenas se abria diante de uma gente que gostava de samba e não tinha muitas opções de sobrevivência além da precária

vida na orgia. O caminho, enfim, que ia do malandro ao compositor. Noel faz isso, como ele mesmo diz, “dando papel e lápis”, isto é, estimulando o registro do samba, nos dois sentidos concomitantes: registro escrito que retira o samba da esfera da oralidade pura, que transforma os improvisos em “segundas” definitivas; e registro autoral, que transforma o tirador de samba em virtual colega de Beethoven (2001: 177).

Sem pretender gerar outras polêmicas fica a pergunta: não seria o processo de profissionalização do compositor popular uma espécie de profissionalização do malandro? Quem sabe. Mas esta questão extrapola os objetivos deste texto. De fato, um conjunto de transformações sociais, políticas, econômicas e culturais nos anos 1930/40, ocorridas tanto no plano nacional quanto internacional, criou condições para que houvesse uma maior participação dos setores populares. Cabe aqui um destaque especial para as mulheres. Também as representações sobre a mulher moderna não ficaram livres das acusações e dos juízos morais, ao contrário, inúmeras outras polêmicas e vários conflitos ilustram as tensões vividas pela personagem do romance *A estrela sobe*¹¹.

As mulheres vão à luta!

O misto de espanto e indignação inscritos na afirmação de *Seu Menezes*, quando de seu questionamento sobre o que *Leniza* iria fazer no rádio, denuncia para além da associação rádio/malandragem a presença desconfortável da mulher em certos setores da sociedade. Não fazia muito tempo que Gilberto Freyre havia trazido a público seu clássico *Casa-Grande & Senzala* (1933), destacando a formação da estrutura familiar patriarcal na constituição da tradicional sociedade brasileira. Por outro lado, um pequeno sinal de que as coisas começavam a mudar era o reconhecimento do direito das mulheres ao voto, garantido pelo Código Eleitoral de 1932 e ampliado na Constituição de 1946¹². Aos poucos, a sociedade brasileira começava a intensificar o seu processo de modernização econômica, ampliando o mercado interno de bens culturais e o espaço de direitos trabalhistas por meio de uma política que, apesar de nacionalista, estava atrelada ao capital internacional (Singer, 1986). Com a explosão da Segunda Guerra Mundial e a implementação da *Política de boa vizinhança* dos Estados Unidos para a América Latina, o Brasil rapidamente adotaria muito do chamado *american way of life*¹³. A verdade é que, além do cinema e de alguns outros veículos de publicidade norte-americana como a revista *Seleções do Reader's Digest*, introduzida no Brasil em 1942, coube ao rádio um papel de destaque em todo esse processo histórico. Um episódio ilustrativo disso tudo foi a comemoração do aniversário de Getúlio Vargas em 1942, no Cassino da Urca, sob a regência de Orson Welles – famoso por ter provocado a maior confusão

em um programa de rádio nos Estados Unidos quando anunciou a invasão da terra por alienígenas. Em determinado momento Welles passou a explicar o significado daquela comemoração que estava sendo transmitida ao vivo pelo rádio para quase todo território nacional e, simultaneamente, para os Estados Unidos, salientando a amizade que unia brasileiros e americanos, a começar pela amizade dos presidentes Franklin D. Roosevelt e Getúlio Vargas. O apelo às emoções criava o sentimento de partilhamento comum que se estendia aos campos de batalha, pois mesmo que o Brasil só entrasse efetivamente na guerra muito tarde (praticamente no fim desta), há tempos a guerra era nossa. Pedro Tota sintetiza esse quadro chamando a atenção para o seguinte:

Embora os brasileiros só tenham participado no campo de batalha em 1944, pela programação [das rádios] parecia que estávamos lutando havia muito tempo. Estávamos, em 1943, comprometidos com o esforço de guerra, mas soava estranha a afirmação: “[...] não **poderíamos** ganhar a guerra”. Parecia que o conflito já tinha terminado e que a vitória fora “nossa”. O fim da guerra só se tornaria realidade dois anos depois. Mas isso pouco importava. A confiança na máquina industrial da democracia fazia prever uma vitória. A maneira de difundir essa crença lembrava as novelas de Oduvaldo Vianna, ou as partidas de futebol irradiadas por Nicolau Tuma, Rádio Record de São Paulo, que despertavam curiosidade, emoção e aventura. Emoção e aventura experimentadas no cinema com os filmes de guerra que os brasileiros viam: **Nada de Novo no Front (All quiet on the Western front)**, **Sargento York (Sargent York)**, **A Batalha Final (Gung Ho)**... Estávamos em guerra. No rádio e no cinema a guerra era **nossa**, como americanos, e **nossa**, como brasileiros (2000: 145-146).

Pode-se dizer que uma das estratégias mais comuns utilizadas pelos americanos nas emissoras de rádio eram as *radiodramatizações* veiculadas nos programas de *radioteatros*. Tais programas exploravam em particular a imagem da mulher mãe que sofre por ver seu filho lutando e morrendo na guerra. Logo, nos programas de rádio, os verdadeiros heróis de guerra passaram a ser as mães e as mulheres que trabalham em prol da democracia e da liberdade postuladas pela sociedade norte-americana moderna. A maneira como esse projeto de construção de um *mundo livre* e moderno atinge as mulheres no Brasil revela um outro campo de batalhas internas que estão longe do *front*.

Sem dúvida alguma, as mulheres brasileiras residentes nos grandes centros passam a ocupar, gradativamente, alguns espaços sociais até então tradicionalmente ocupado pelos homens. Como foi dito, todo esse processo não ficaria livre dos conflitos e dos sofrimentos, haja vista o caso de *Leniza*. Talvez resida aí a possibili-

dade de compreensão do principal motivo de espanto e indignação de *Seu Menezes*. Mesmo em tempos de guerra, o que se espera basicamente das mulheres é que sejam mães e donas-de-casa e, quando longe de casa, operárias dóceis e produtivas. Arte, malandragem, rádio e certos *tipos sociais* femininos representam, até certo ponto, o contrário, a ameaça produzida pela novidade, o perigo da liberdade (confundida com libertinagem), enfim, a quebra dos padrões tradicionais de comportamento social. É significativo que no conjunto da música popular brasileira seja dado grande destaque a basicamente dois tipos de mulheres, cujos paradigmas são: de um lado, *Amélia* e uma legião de outras *Emílias* – sambas de Mario Lago e Ataulfo Alves (1941), e, Wilson Batista e Haroldo Lobo (1941), respectivamente; do outro lado, *mulheres malandras* que largam tudo para ir viver na orgia como ilustra o samba também de Wilson Batista e Ataulfo Alves, *Oh! Seu Oscar*, gravado em 1939. Vejamos:

Ai que Saudades da Amélia,
Mario Lago e Ataulfo Alves

Nunca vi fazer tanta exigência
nem fazer o que você me faz,
Você não sabe o que é consciência,
Não vê que eu sou um pobre rapaz.

Você só pensa em luxo e riqueza,
Tudo o que você vê, você quer,
Ai, meu Deus, que saudades da Amélia,
aquilo sim é que era mulher.

Às vezes passava fome ao meu lado
e achava bonito não ter o que comer.
E quando me via contrariado, dizia:
“meu filho, que se há de fazer?”
Amélia não tinha a menor vaidade.
Amélia é que era mulher de verdade

Oh! Seu Oscar,
Wilson Batista e Ataulfo Alves

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
- Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
“Não posso mais
Eu quero é viver na orgia”

Fiz tudo para ter seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mas tudo em vão
Ela é, é da orgia
É... parei!

Assim, reafirmando o sentido da interpretação de DaMatta (1987), pode-se identificar dois modelos básicos de mulheres representados na música popular brasileira que, na verdade, são constitutivos do imaginário masculino nacional. Também Oliven chama atenção para esta dicotomia:

No imaginário masculino tal como representado na MPB, é a mulher que figura como pivô desse conflito entre a necessidade ou a obrigação de trabalhar

e o desejo de prazer. Ela desempenha simultaneamente dois papéis. Primeiro, o de representante do mundo da ordem – consubstanciado na instituição da família –, que funciona como agente do princípio da realidade, ou seja, símbolo da exigência de levar dinheiro para casa e da monotonia do cotidiano. No pólo oposto, na condição de amante, representa uma fonte potencial de prazer. Neste caso, porém, é uma personagem perigosa: não estando inserida no mundo da ordem, pode facilmente transformar-se em “piranha” e, abandonando o homem, transformá-lo em otário, o reverso do malandro (2000: 101).

Nas composições acima, o que mais chama a atenção é a dimensão temporal que as atravessa evidenciando um sentido de transformação ou mudança que beira, no sentido metafórico, a desordem produzida pela guerra. Em outras palavras, *Amélia* é situada no passado, ela que *era mulher de verdade*, hoje só existe na saudade; por sua vez, nem mesmo o trabalho, a exemplo da ideologia trabalhista da época, impediu que *Seu Oscar* perdesse a mulher para a orgia – na época sinônimo de boêmia e malandragem.

Portanto, não seria sem ambigüidades, conflitos e tensões que o rádio e a malandragem muitas vezes acolhiam as *cantoras de rádio*. Vale lembrar aqui, o caso de Carmen Miranda como sendo, sem dúvida alguma, um dos mais significativos para se compreender esse conjunto de representações que o mundo do rádio encerra¹⁴.

A aura do rádio

Em suma, o rádio dos anos 1940 expressa os dramas de uma sociedade em processo de modernização, pois mesmo estimulando a criação de novos padrões de sociabilidade e comportamento social no meio urbano ainda assim recorre a mecanismos tradicionais de comunicação. Mesmo sendo um dos primeiros mecanismos de reprodutibilidade na era da técnica, o rádio ainda assim soube conciliar, em vários momentos e situações, o contato dos artistas com o público nos programas e shows de auditórios. Sem se render completamente à reprodutibilidade técnica realiza inúmeros programas *ao vivo* mantendo assim a aura e a autenticidade do artista. Estratégias como essa sem dúvida alguma somam para a eficácia simbólica desse veículo de comunicação confirmando seu poder mágico de persuasão das massas. A propósito, a Rádio Nacional no Rio de Janeiro é exemplar nesse sentido, diz Sardori e Moreira:

A Rádio Nacional de então foi, de fato, um mundo feito de magia e mistério: alegrou o público, comoveu-o, divertiu-o, educou-o, influenciou-o, fez parte de sua vida. Pode até, em alguns momentos, tê-lo deseducado ou deformado (muita gente, na época, combatia os programas de auditório, pelo perigo que

havia de “idolatria de jovens mocinhas por cantores que as fazem desmaiar”). Seja como for, por quase vinte anos a Rádio Nacional foi mesmo um mundo feito de magia e mistério (1988: 70).

Sem dúvida, isso tudo contribuiu para uma melhor compreensão da atração exercida pelo rádio sobre a personagem *Leniza*. Depois do aborto, ainda cambaleante e fraca por força da situação, *Leniza* como se fosse atraída por uma força maior e superior à sua vontade, ou quem sabe, como que cumprindo um destino, caminha em direção à Rádio Continental a fim de começar tudo de novo. Afinal, o show não pode parar¹⁵.

No último momento, como que desistindo de compreender a personagem ou talvez o significado da força que se apossa sobre a mesma, o escritor Marques Rebelo declara: “(...) aqui termino a história de *Leniza*. Não a abandonei, mas, como romancista, perdi-a” (p. 169). As palavras finais do autor servem de alerta para a difícil e ampla tarefa na compreensão desse mundo povoado de deuses e malandros que é o mundo do rádio, no qual a estrela principal é a *deusa da voz*¹⁶.

Gilmar Rocha
Professor da PUC Minas

Notas

* Este texto foi desenvolvido a partir de uma pequena comunicação escrita para integrar o número de lançamento da *Rádio em Revista*, Belo Horizonte, maio de 2005 – Ano 1, n. 1 (Departamento de Comunicação Social / FAFICH-UFMG), a convite do Prof. Fábio Martins. A ele, meus sinceros agradecimentos.

1. A literatura desempenhou um importante papel de crítica cultural quando as ciências sociais não haviam ainda se institucionalizado no cenário brasileiro. Esse é exatamente o caso do romance de Marques Rebelo cujo tema é o *mundo do rádio*. Tributário da tradição do romance malandro na literatura brasileira, *A estrela sobe* parece atualizar parcialmente o que Antônio Cândido (1988) batizou de *dialética da malandragem* em sua caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*.

2. Para uma análise excelente dos paradoxos inscritos no sistema da fama, ver: Coelho (1999).

3. Como nos rituais de sacrifício, a vítima deve ser destruída para ser consagrada. Ao se anunciar como o porta-voz de algo maior, por exemplo, da arte, o artista se torna uma vítima potencial; ver: Mauss (1981). Fama e sacrifício parecem inextricavelmente ligados contribuindo para as “narrativas míticas” de romances como *A estrela sobe*, ou de filmes como *Nasce uma estrela* (1937), ou ainda, para as tragédias como a de Carmen Miranda.

4. O *star system* é “uma adaptação moderna do imaginário do sistema de troca de dons”, sugerem Morin (1975) e Modesto (1987).

5. Por exemplo, a *dureza*, com suas implicações no campo do trabalho, das dívidas, do vestuário, das relações amorosas, é um tema predominante na poética da malandragem; ver: Oliven (1986).
6. A esse respeito ver: DaMatta (1983); Rocha (2004).
7. Neste caso, vale destacar os trabalhos de Saroldi e Moreira (1988); Cabral (1996).
8. Ao lado do samba exaltação de Ary Barroso como expressão do nacionalismo no samba, muitos sambistas da época continuaram a cantar, malandramente, a boemia, o jogo, a vadiagem, enfim, a malandragem, mesmo quando aparentemente a condenavam; ver: Matos (1982; 1986); Wisnik (1987); Salvadori (1987). O Estado Novo não conseguiu produzir um sistema de radiodifusão que permitisse a unificação do país, embora algumas emissoras, como a Nacional no Rio de Janeiro, alcançassem importância internacional.
9. O processo de profissionalização do sambista e de legitimação do samba como música símbolo da nação está associado à mudança estilística protagonizada pelos representantes do Estácio de Sá para outros espaços da cidade carioca. Nessa perspectiva, as diferenças entre Wilson Batista e Noel Rosa se explicam a partir não só do nível social, escolaridade, mas também em razão de suas ligações com certos bairros do Rio.
10. Essa polêmica, iniciada em 1933 parece ter se prolongado por quase toda década adentrando o período do Estado Novo. Mas, poder-se-ia sugerir que ela permanece ainda hoje gerando outras “*polêmicas*”, na medida em que continua provocando releituras e interpretações dos pesquisadores. Sobre a polêmica consultar: Almirante (1977); Gomes (1985); Máximo e Didier (1990); Cabral (1996); Sandroni (2001); Rocha (2006). Em 1974, vinha a público o disco *Temas e figuras da música popular brasileira: Noel Rosa x Wilson Batista*, interpretado pelos cantores Roberto Paiva e Jorge Veiga, gravado pela Studio Hara; uma versão anterior dessa *polêmica* foi gravada em 1956, pela Odeon.
11. A estória de Leniza é a história de muitas *cantoras do rádio*. Sem estabelecer uma correspondência direta com alguma *cantora de rádio* em particular, Leniza protagoniza alguns dos dramas mais comuns vividos pelas artistas da época, tais como: aborto, separações, ciúmes, fracassos. Ver o excelente trabalho de Lenharo (1995).
12. O próprio rádio pode ser visto como um dos mais importantes símbolos da modernidade na constituição da indústria cultural e das sociedades de massas. A primeira emissora de rádio no Brasil data do início dos anos 1920. Mais precisamente 1923, ano em que era inaugurada a Rádio Sociedade de propriedade do antropólogo Edgar Roquete Pinto. Mas em pouco tempo o rádio se disseminou por todo território nacional.
13. Sobre a presença cultural americana no Brasil ver: Vianna (1980); Moura (1984).
14. Infelizmente, não me é possível nesse momento analisar mais detidamente o caso de Carmen Miranda. No entanto, fica sugestão para consulta: Oliveira (2003), disponível também em http://www.hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/workgroups/sexualityreligion/Papers/paper_silvina_seabra.dwt e Garcia (2004).

15. Na verdade é o futuro, *deus da modernidade*, que arrasta Leniza para a rádio. A força misteriosa exercida pelo rádio sobre a protagonista da história metaforiza o poder da modernização. Vale lembrar que um dos traços mais característicos da modernidade é sua propensão ao futuro, declara Maffesoli (1998). Um futuro que muitas vezes não se mostra como o resultado das ações humanas senão o cumprimento das vontades divinas do deus Destino.

16. Agradeço a Silvana Seabra, a lembrança de *A voz do dono e o dono da voz*, composição de Chico Buarque (1981), na qual se destaca o poder da voz sobre o seu dono.

Referências bibliográficas

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem – Caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama – Individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis – Sociologia do dilema brasileiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *A casa & a rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GARCIA, Tânia da Costa. *O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.

GOMES, Bruno. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade – Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

MAFFESOLI, Michel. Deixar de odiar o presente. In: LEITE, Ilka B. (org.). *Ética e estética na antropologia*. Florianópolis: PPGAS-UFSC, 1998.

MATOS, Cláudia N. *Acertei no milhar – Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O malandro no samba (de Sinhô a Bezerra da Silva). In: VARGENS, João (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia 2*. São Paulo: EDUSP, 1974.

_____. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – Uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.

MODESTO, Ana Lúcia. A indústria cultural e a eficácia da forma dádiva na era da mercadoria. *Textos de sociologia e antropologia*. Mestrado em Sociologia da UFMG, 1987.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo*. Rio de Janeiro, Forense, 1975.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil – A penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- OLIVEIRA, Silvana Seabra. Carmem Miranda: uma performance de Brasil - dos balangandãs à religiosidade. New York University, Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2003, Mimeo.
- OLIVEN, Ruben. *Violência e cultura no Brasil*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. A sociedade brasileira no princípio deste século vista através da música popular brasileira. In: LOPES, Antônio H. *Entre a Europa e África – A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade – O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Pioneira, 1967.
- REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROCHA, Gilmar. *O rei da Lapa – Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- _____. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 20, 2006. (No prelo).
- SALVADORI, Maria Ângela B. Malandras canções brasileiras. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 13, 1987.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar-UFRJ, 2001.
- SAROLDI, Luiz C. e MOREIRA, Sonia V. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes-FUNARTE, 1988.
- SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In: FAUSTO, Boris. (org.). *História geral da civilização brasileira*, t. III, v. 4. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986.
- TOTA, Pedro. *O imperialismo sedutor – A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI Jr, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira*, t. III, v. 4. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986.
- VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: HOLANDA, Chico Buarque. *Ópera do malandro*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1980.
- WISNIK, José M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.). *Cultura brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

Resumo

O texto analisa o significado da malandragem e o papel do rádio no Brasil dos anos 1940. Objetos de vigilância política e cultural durante o processo de constituição do Estado nacional no Brasil, o rádio e a malandragem devem ser vistos dentro de um quadro mais amplo de transformações sociais: de um lado, o processo de modernização da sociedade brasileira; do outro lado, o contexto da política internacional no momento da Segunda Guerra Mundial. Em meio às tensões de um mundo dividido entre os valores da modernidade e da tradição, encontram-se os malandros, as mulheres, os cantores de rádio, protagonistas desta dramática experiência urbana e que seria tão bem representada nos conflitos literários e nas polêmicas musicais da época.

Palavras-chave

Rádio; Fama; Gênero; Malandragem; Estado Nacional.

Abstract

“The Fame System”: Radio, Gender and Malandragem in 1940-Brazil

This paper analyses the meaning of malandragem and the role the radio has played in 1940-Brazil. Both radio and malandragem, objects of political and cultural surveillance during the constitution of the national state in Brazil, must be viewed within a broader framework of social transformations: on the one hand, the modernization of Brazilian society; on the other hand, the international political context triggered by Second World War. Amidst the tensions of a world divided between modern and traditional values we find malandros, women, radio singers, that is, the protagonists of a dramatic urban experience, masterly represented in the literary conflicts and polemic musicals of that time.

Key-words

Radio; Fame; Gender; Malandragem; National State.