

ARTIGO - DOSSIÊ

ENCRUZILHADAS ATLÂNTICAS: REPRESENTAÇÕES SOBRE ÂNGELA MARIA EM PORTUGAL, ANGOLA E MOÇAMBIQUE

ATLANTIC CROSSROADS: REPRESENTATIONS OF ÂNGELA MARIA IN PORTUGAL, ANGOLA AND MOZAMBIQUE

LEANDRO SILVA*
PAULA GUERRA**

RESUMO

Neste artigo veremos como a imprensa portuguesa noticiou a passagem de Ângela Maria por Portugal e suas então províncias ultramarinas. As notícias que utilizaremos foram selecionadas a partir de reportagens, de anúncios, de críticas e de entrevistas com o objetivo de dar uma indicação de travessia e o retrato das expectativas de um determinado tempo. Por uma indicação de travessia entendemos as trocas artísticas e as percepções musicais que aparecem nos jornais e revistas portuguesas sobre a relação Brasil-Portugal por meio da nossa personagem. Por um retrato das expectativas de um período entendemos, entre outras coisas, a percepção musical e comportamental vivenciada na época.

PALAVRAS-CHAVE: História; percepções musicais; relação Portugal-Brasil.

ABSTRACT

In this article we will see how the Portuguese press reported the passage of Angela Maria by Portugal and then its overseas provinces. The news that we use have been selected from reports, ads, reviews and interviews in order to give an indication of crossing and to give the picture of the expectations of a specific time. For us an indication of crossing is the artistic exchanges and musical perceptions that appear in Portuguese newspapers and magazines about Brazil - Portugal relationship through our character. A picture of the expectations of a period is, for us, among other things, the musical and behavioral perception experienced at the time.

KEYWORDS: History; musical perceptions; Portugal-Brazil relationship.

Introdução

A eleição de Ângela Maria, uma das rainhas dos concursos da era do rádio brasileira é pertinente por sua história convergir com a de um período em que a música portuguesa, representada pelo fado, ainda tinha uma forte incidência no Brasil, na esteira de outros ritmos, tais como boleros, tangos, rumbas etc. Consideramos que, através do estudo da sua trajetória em solo português, podemos investigar o outro lado da relação de um Brasil que, em diversos momentos para afirmar sua identidade, pretendeu se afastar de Portugal. É importante perceber alguns pontos de proximidades e de afastamentos entre os dois países dentro da nossa história musical popular da segunda metade do século XX. Para nos situar nesse período devemos ter em mente que, para além das expressões musicais locais, no Brasil da primeira metade do século XX uma grande variedade de gêneros e estilos circulavam seja pela imigração seja pelas ondas do rádio.

Nessa perspectiva não podemos deixar de apontar pelo menos duas portas de entrada e saída das trocas musicais luso-brasileiras: a imigração e a rádio. Sobre a primeira, segundo Mônica Rebecca Ferrari Nunes, foi a partir das últimas décadas do século XX que se tornou mais atrativo a emigração dos portugueses para Brasil.¹ Entre os fatores constavam: a pauperização de Portugal, a abolição da escravidão no Brasil, o fomento do trabalho livre e assalariado e uma política imigratória promovida pelo governo brasileiro por meio do pagamento das despesas de viagem. Sobre a segunda, cabe-nos apontar que a rádio tomou força no Brasil nos anos 30 seguindo a legislação que regeu a publicidade radiofônica.² Nesse período diversos ritmos e canções nos chegaram pelas ondas radiofônicas e influenciaram a maneira de fazer música brasileira, por exemplo: a valsa desde o final do século XIX, um ritmo norte-americano com o *fox* ou o *fox-trot* na década de trinta, ritmos latinos como o mambo, a salsa, o bolero, a *chanson* francesa e as canções do tango e do fado.

Se na década de trinta, momento da nacionalização do samba, existia uma relação conflituosa entre o samba urbano e o fado lisboeta, como nos conta o historiador de música brasileiro Adalberto Paranhos,³ pois participa de um momento em que o nacionalismo entrou no jogo e aflorou sentimentos antilusitanos e contra as “más influências” estrangeiras, isso se dava porque o fado já estava presente, se fortificando como referência musical e constituindo parte do contexto musical brasileiro. Segundo Hermano Vianna, o samba foi o primeiro gênero dentro da nossa história musical popular a ser reconhecido pelo público

como representante da identidade cultural brasileira.⁴ Tratou-se – nesse momento podemos nos apropriar de Pierre Bourdieu – de um campo de forças que envolviam embates pela constituição de uma identidade musical nacional.⁵

No meio dessa luta identitária de veia nacionalista um dos alvos foi o fado, que por sua vez tocava nas inúmeras rádios que tinham programas dedicados ao público de imigrantes portugueses e seus descendentes que moravam no Brasil, entre os quais os pequenos comerciantes das vendas e dos botequins. Na década de 30 o fado era o terceiro gênero de procedência estrangeira mais gravado no Brasil.⁶ Na década de 40 podemos ver o espaço de consumo para o fado por um exemplo emblemático, ou seja, o sucesso absoluto da cantora Amália Rodrigues. O que mostrou que o fado podia ir além do circuito de restaurantes típicos e casas de fado de São Paulo e do Rio de Janeiro. A importância da Ângela Maria para essa investigação é que ela nos faz percorrer o caminho inverso, não o dos cantores e músicos que foram de Portugal para o Brasil ou daqueles que cantaram fado no Brasil, mas aqueles que foram do Brasil para Portugal cantar para os portugueses o que estes consideravam ser música brasileira.

Ângela Maria, cantora de momento

Devemos ter em conta que Ângela Maria apareceu como cantora em um momento, início dos anos 50, em que a canção popular brasileira conquistou às várias regiões do Brasil, entremeando-se profundamente no tecido urbano.⁷ Ângela reinava na Rádio Nacional – a mais popular do país

– cantando samba-canção, um samba de andamento mais lento e com motivos inspirados em desavenças e tristezas amorosas. O samba-canção era um tipo de samba mais arrastado, melancólico, romântico e sentimental que se fortaleceu a partir de 1930 e que, conforme Luiz Tatit, diferenciava-se da afirmação rítmica do samba impondo-se pela melodia.⁸ De uma maneira genérica, imprecisa, mas importante para a história social do gênero, também era chamado de samba-canção os sambas de meio do ano, lançados depois dos sambas carnavalescos. Ângela Maria igualmente interpretava versões de músicas internacionais, na qual mostrava versatilidade para cantar diversos ritmos e evidenciava o lado *crooner* de que vários cantores dessa época necessitavam para cantar na noite, nas famosas boates cariocas e paulistas dos anos 50.

É evidente que em todo esse período que estudamos havia o debate sobre a qualidade artística da música brasileira e de sua interpretação, bem como sobre as influências estrangeiras e a música nacional brasileira representada pelo samba. Esse tipo de discussão incidia sobre uma cantora como a Ângela, seja na apreciação do seu repertório, seja na apreciação da sua interpretação. Eram duas críticas que se entremeavam. Vemos na década de 50 algumas vertentes críticas discorrendo sobre esse tema. Por exemplo, existiam aqueles que acreditavam que o que é “bom” também pode ser popular e assegurar sucesso, garantindo assim patrocinadores e uma elevação cultural e artística do público, e separavam duas correntes de cantores populares: uma representada pelo virtuosismo que se mede seja na quantidade e na opulência vocal considerada exterior e vazia (segundo o crítico que usamos

como exemplo seria o caso do cantor Vicente Celestino), seja pela afetação sofisticada sussurrante (segundo o mesmo crítico seria o caso do cantor Dick Farney), e outra, mais interior e autêntica, representada por Dorival Caymmi, Silvio Caldas e Inezita Barroso. Não há dúvida que, para esse crítico por exemplo, Ângela Maria estaria mais próxima da primeira corrente.⁹ Haviam também aqueles que, como o pesquisador Augusto dos Campos, viam a existência de uma linha evolutiva da música brasileira e consideravam que dentro dela o samba-canção, que atingiu seu ápice de popularidade nos anos 50, foi a fase de decadência e transição anterior a revolucionária bossa-nova.¹⁰

A seção “Rádio Televisão”, “Notícias e comentários”, do jornal *O Estado de S.Paulo*, escolheu, por sua vez, outro caminho, que aceitando a novidade interpretativa e, dentro dessa aspiração de aceitar essa feição mais abolerada e melosa de atuação, essa “passionalização”, considerou uma cantora como Ângela Maria uma das melhores intérpretes novas da música brasileira à época. O comentário avaliava que a crítica de alguns quanto a suas interpretações vinha perdendo a sua razão de ser, que a cantora já escolhia entre o seu repertório “clássicos” da música popular e ao fazê-lo dava-lhe outro colorido e estilo.¹¹ As críticas à cantora muitas vezes afirmavam que cantava bem, tinha ótima voz, afinação, tinha “bossa” para vários ritmos, mas pecava na escolha do seu repertório. As críticas apreciavam quando consideravam que a cantora aprimorava o critério de seleção, quando interpretava canções que julgavam de maior qualidade, como, por exemplo, quando lançou em 1955 um LP em que cantava “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins), “Linda flor”

(Henrique Vogeler e...), “Lábios que beije” (J. Cascata e Leonel Azevedo), “Terra seca” (Ary Barroso), “Feitiço da vila” (Noel Rosa) e “Vingança” (Lupicínio Rodrigues).¹² De fato, como conta o biógrafo, entre o final dos anos 50 até o ano que é objeto do nosso detido estudo (1963), a crítica musical brasileira considerada séria abandonou Ângela Maria e, apesar dos sucessos populares, muitas vezes só dava pequenas notas dos seus lançamentos.¹³

Devemos ter em conta que esses posicionamentos da crítica e da pesquisa da época antes de serem lidos como verdades musicais sobre o período devem ser vistos como fontes e posicionamentos que por não serem contestados por alguns pesquisadores posteriormente acabaram, por sua força inercial e sua forja de um tipo de análise, por criar uma leitura da história musical brasileira. Concordamos com o historiador Marcos Napolitano quando diz que o posicionamento de Augusto de Campos quanto a evolução da música brasileira no seu livro, citado acima, deve ser contextualizado, tomado como documento de época, em vez de simplesmente tomado como base ensaística da vida musical dos anos 60.¹⁴ Mesmo porque, a própria designação imprecisa de samba-canção abarca desde canções românticas como as de Lupicínio Rodrigues, que com Ângela Maria ganharam soluções buscadas nas músicas internacionais, passando por algumas músicas de temática romântica de Dorival Caymmi até a chamada música de boate ou de fossa mais refinadas dos anos 50.

Dito isso, quando nos encaminhamos para os anos 60, os quais servem de enquadramento temporal dessa investigação, vemos que a recepção da música brasileira em Portugal passa por esses grandes nomes

da rádio e canção dos anos 50, como Cauby Peixoto, Ivan Curi, Maysa e da própria Ângela Maria, mas também, nos fins dos anos 50, pela bossa nova. Ângela Maria é um objeto privilegiado para nós dentro dessa história, pois em maio de 1963 foi para Portugal pretendendo ficar três meses e acabou ficando um ano. O *Diário de Notícias* de 22 de maio de 1963 anunciou sua chegada como sendo aguardada por numerosos admiradores e artistas portugueses.

Ao chegar à Lisboa, Ângela nada mais fazia do que ser inserida no trânsito artístico entre Brasil e Portugal. Para se ter uma ideia, em março do mesmo ano o cantor Ivon Curi foi para Portugal atuar pela sexta vez, a primeira tendo sido em 1956.¹⁵ Em abril, outra rainha do rádio, dessa vez da rádio portuguesa, Maria de Lurdes Rezende, partiu para o Brasil.¹⁶ Tal como no Brasil, a radiofusão portuguesa teve início e intensificou-se entre 1925 e 1935¹⁷ e nos anos 40 e 50 já transportava para solo português o som feito no Brasil. Ângela foi entrevistada pela rádio e pela imprensa na sua chegada à Portugal. Nesse momento, cabe-nos precisar que nesse período nos jornais portugueses consultados (também nos brasileiros) ainda não havia os cadernos culturais, então as notícias ora apareciam em algum espaço não definido – o que dificulta a pesquisa –, ora em uma seção dedicada a isso, como, por exemplo, a “Vida Artística” no caso do *Diário de Notícias*. Nessa entrevista inicial ela apresentou-se como cantora romântica e, segundo o jornal *O Comércio do Porto* de 22 de maio, disse sobre a popularidade do fado no Brasil, apesar de sua difícil interpretação:

No entanto, como eu a adoro, quis fazer questão que o povo brasileiro também conhece bem. Para isso,

moldei-lhe um pouco o ritmo, mantendo, porém, com a mesma letra. Posso aqui afirmar que transformei a vossa música num ritmo mais popular. [...] Sinto-me por isso muito satisfeita com essa propaganda, que levou a vossa música tanto às classes médias como pobre, que é afinal a quem compra os nossos discos e quem populariza a música verdadeira.

Como havíamos dito acima, a cantora e suas gravadoras priorizavam um público que consideravam e catalogavam na época como mais popular, ou seja, priorizavam um estilo vocal mais quente e teatral e um repertório considerado pela crítica menos sofisticado, recheado de queixas amorosas e amores não correspondidos, o que devemos lembrar ao analisar seu discurso e os discursos daqueles que dela falaram nas fontes que encontramos. Suas versões de fado na década de 60 e quando deu prosseguimento a esse procedimento em um LP de 1977 são em ritmo aboleirado. Segundo ela: “Eu popularizei esse tipo de música no Brasil, de maneira a torna-lo mais dançante”. Nesse sentido a mudança de ritmo (transformar o fado em um bolero) tornava mais familiar e palatável um ritmo que não era considerado dançante, afinal como escreve Carlos Sandroni:

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ele literalmente deu o tom.¹⁸

Segundo o jornal *O Globo* de 15 de maio, Ângela foi contratada por uma remuneração recorde. A apresentação no Casino de Estoril se deu no dia 24 de maio às 22:30. Um mês em que, como anota a seção “Vida Artística” do *Diário de Notícias* de 6 de maio: “...finalmente começou o verdadeiro <<Abril em Portugal>>. Os turistas começam a chegar e o Casino Estoril apresenta uma fisionomia bem diferente das noites de Inverno, com o salão-restaurant totalmente ocupado por um público onde predominam os estrangeiros”. Segundo as notícias que se seguiram à apresentação, esta foi um êxito, com casa cheia e aplausos prolongados. O sucesso resultou em convite para fazer uma segunda apresentação no dia 25 e mais duas, uma de tarde e outra de noite, no dia 26. Convite aceito e cumprido. Em seguida, Ângela esteve na Discoteca Universal no dia 29 para autografar os seus discos e, no dia 30, participou do festival de entrega dos prêmios aos vencedores do concurso “Os mais populares do disco de 1962”, realizada no Teatro Monumental e organizado pela *Estúdio Revista de Cinema*.

Com esse sucesso inicial, Ângela foi convidada pelo empresário Hermes Porteira em conjunto com o empresário Rocha Brito para atuar no teatro Sá Bandeira em Porto e, pelo empresário Hermes Porteira em conjunto com o empresário Américo Covões, no Coliseu dos Recreios em Lisboa. A apresentação no Sá Bandeira aconteceu nos dias 1 e 3 de junho. A primeira apresentação em Porto foi um sucesso, como registra a crítica do jornal *O Comércio do Porto* de junho de 1963: “A canção brasileira é inconfundível, pela sua sentimentalidade penetrante. Pela sua vibrante melancolia. Pela doçura cálida. Por um *quid* característico que só os povos

tropicais conseguem imprimir na sua música vocal e instrumental. Esse o caso de Ângela Maria, que se apresentou ontem, ao fim da tarde, no Teatro Sá da Bandeira”. A resenha coloca como característica da música brasileira não a seção rítmica e a alegria carnavalesca que era como uma marca nacional, mas o sentimento, a melancolia e a doçura, o que nos permite pensar tanto nos sambas-canções cantados como no estilo de Ângela Maria cantar os inúmeros gêneros de canções. Àquela crítica continuou:

Havia natural curiosidade em ouvir essa intérprete da canção brasileira, precedida por justa fama, e certos estamos de que todos quantos, ontem, a ouviram verificaram bem ter ouvido não uma cantora como tantas, mas, sim, uma cantora como raras. Medularmente brasileira no modo de se exprimir como artista, Ângela Maria, dispõe dum somatório de qualidades bastantes para a impor ao sufrágio dos auditórios.

A sua voz, matéria prima, digamos assim, da sua individualidade artística, é excelente. Emissão potente, maleabilidade manifesta, riqueza de inflexões, magnífica amplitude da região alta que lhe permite alcançar, facilmente, o sobreagudo, não conhecemos cantora do gênero que se lhe avanteje ou seja capaz de fazer, sequer o que Angela Maria faz. Mas, se a voz da cantora é de primeira qualidade, a sua maneira de cantar, melhor dizendo: de actuar no palco, é encantadora. Ouvimos-lhe, como não podia deixar de ser, canções brasileiras, algumas das melhores, das mais expressivas, das mais representativas do gênero. Ouvimos-lhe, também, canções portuguesas, que ela, modestamente, entendeu terem sido mal cantadas, mas que nos agradaram e, por certo, ao público em geral. Este, ao terminar a audição, aplaudiu, de pé, a artistas, com entusiasmo. Reconheça-se, para prestar justiça, que Angela Maria mereceu esse entusiasmo. Cantou, na verdade, por modo a encantar.

As críticas, a exemplo dessa, deram por um lado destaque à nacionalidade da cantora e tudo que se esperava da marca *made in Brasil* que aparece na crítica como uma forma de se expressar 100% brasileira. Trata-se das expectativas construídas em relação ao Brasil e aos brasileiros. Por outro lado, deram destaque às gamas interpretativas que Ângela dava às canções, ora com naturalidade, graça e beleza, ora com expressividade, malícia e humor. Portanto, elas frisaram a performance. O conceito de performance, de acordo com Paul Zumthor: é “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida aqui e agora”.¹⁹ Trata-se dos vários elementos que criam a performance, a intérprete, obviamente, mas também o auditório, as circunstâncias, o texto. Nessa ocasião sua performance parece ter encantado. Um outro veículo de Porto, o *Jornal de Notícias* de 2 de junho, destacou igualmente a voz.

O que há de verdadeiramente notável nesta cantora é a riqueza das suas possibilidades, os naipes diversos que a sua voz pode revestir e que ela documenta abundantemente, às vezes talvez em excesso, dado que o chega a fazer, ao que parece de propósito, na mesma canção. É uma voz que vai do canto cheio e robusto, como que a abarcar o mundo até os tons mais líricos e sentidos. Do mesmo modo, Ângela Maria percorre diversos tipos de canções, segundo os ritmos e as origens nacionais das mesmas, em todos revelando a mesma segurança, o mesmo sentimento e o mesmo entusiasmo.

A nota do “Vida Artística” do *Diário de Notícias* de 08 de junho chamava-a cantora de um dos prodígios vocais da atualidade, falava da sua

versatilidade e poderoso registro vocal que a permitia passear entre o samba-canção aos trechos de música lírica e sacra. Todos os jornais portugueses enfatizavam essa “voz extraordinária, invulgar, dominando perfeitamente três registros (soprano, soprano-ligeiro e contralto)”, como destacava o *Diário Popular* de 25 de maio. Destacamos esses trechos sobre a voz, pois eles são importantes quando se fala em Ângela Maria, pois ela é considerada uma referência vocal e estilística da música popular brasileira, influenciando cantores que vão de Elis Regina, Milton Nascimento ao Ney Matogrosso.

Empatia, raízes e ressonâncias comuns

As críticas portuenses registaram também a simpatia de Ângela Maria para com o público, que a acompanhou, a obrigou a bisar, a demorar-se no palco e retribuiu com aplausos de pé estrondosos. É igualmente importante nos atermos a este ponto, pois a cantora sempre buscou angariar a simpatia do seu público e, nitidamente, temia perdê-lo. Muitas das suas palavras devem ser inscritas nesse mecanismo de defesa de uma “estrela” que tem como uma das suas maiores armas para se manter em evidência a simpatia, ou seja, falar e cantar o que acha que seu público quer ouvir. As “relações públicas” que rodeavam a Ângela, por assim dizer, tentavam produzir essa narrativa de afinidade e empatia com os portugueses e com o seu público nas províncias ultramarinas. Não que não houvesse essa empatia, o que acontece é que ela era reiterada discursivamente. Podemos ver isso, por exemplo, na narrativa nos jornais

que a ligava aos seus avós portugueses, tanto sua avó lisboeta como o seu avô nascido em Angola.

Ao voltar de Porto, Ângela Maria estava marcada para cantar no Coliseu dos Recreios nos dias 09 e 10 de junho, o que foi adiado para os dias 14 e 15 e, parece-nos, cancelados. Uma notícia do *Diário de Notícias* de 09 de junho nos ajuda a entender quando nos conta que Ângela sentiu-se mal, teve que ser internada com urgência em uma clínica de Lisboa, em que, apesar dos esforços da equipe médica, sofreu um aborto. Apesar desse sucesso inicial, Ângela Maria considerava que não havia muita publicidade nas revistas de mexericos portuguesas, ainda mais que estava acostumada com inúmeras capas e notícias nos jornais brasileiros do mesmo tipo. No Brasil, Ângela Maria, tal como várias das artistas do rádio, tinham consciência do seu papel de vedetas e muitas aceitavam que a publicidade invadissem a esfera pessoal da mesma forma que a profissional. Ela sabia da força dessa publicidade e aproveitava-se da curiosidade do público para se manter em evidência.²⁰ Cabe dizer que no que diz respeito que entre as revistas portuguesas que pudemos consultar são de fato escassas as notícias sobre a Ângela. Isso se deu, talvez, porque elas dedicavam muito mais espaço a cantoras e, principalmente, a atrizes norte-americanas, francesas ou italianas, ou a atrizes e cantoras do próprio país.

A revista *Flama* só abriu espaço para Ângela, com direito a capa, quando a cantora participou da iniciativa de receber cartas a serem entregues aos militares portugueses em serviço no Ultramar. Essa tal “correio da saudade”, em que a cantora foi a portadora de mensagens, contou com o apoio da própria revista, e de jornais de Lisboa e Luanda, e

teve colaboração dos Transportes Aéreos Portugueses para o envio das mensagens. Segundo a *Flama* de 12 de julho, em reportagem intitulada “Ângela Maria: o avião da saudade”, após recompor-se da perda do filho Ângela fez um voto de percorrer a África portuguesa para pessoalmente entregar as cartas aos destinatários e cantar para eles as canções de amor que eles esperam de quem estava longe. Nas palavras de Ângela: “Vou levar um show de saudade comigo. E algumas lágrimas”.

Ângela aproveitou esse espaço aberto pela revista para contar de onde havia vindo, ou seja, do morro, da pobreza, de uma vida difícil, em que foi trabalhar de costureira a servente antes de profissionalizar-se cantora. A empatia é gerada nessa narrativa das lutas de alguém que considera que venceu na vida, mas que vê sempre à espreita outras lutas a superar. Numa entrevista posterior que deu em solo angolano para o *ABC – Diário de Angola*, reproduzida pelo jornal em 2 de setembro na seção “Espetáculo” intitulada “Pela estrada da fama: Ângela Maria chegou a Angola”, ela disse que vida artística é um ato de amor que obriga a renúncias e sacrifícios, principalmente entre as mulheres, e que o público é quem cria seus mitos e heróis e, quanto a ela, aceita o lugar que o público lhe oferece.

Nos discursos morais do período são comuns a narrativa da incompatibilidade entre a vida artística e a vida profissional feminina, vidas em guerra contínua que, ainda nesse discurso, inevitavelmente cobrarão seu preço. O *Diário de Notícias* de 7 de maio de 1963 noticiava: “A atriz Christine Kaufmann prefere ser boa esposa a grande estrela”. Nesse sentido, o sonho de ser mãe e constituir uma família ao lado do marido se

inscreve em certo ideário moral da época e na própria aspiração pessoal da cantora, que contou que foi a inúmeros médicos para descobrir o porquê de não engravidar e, quando finalmente engravidou, infelizmente, perdeu o filho. A cantora explicou o fato dentro da narrativa de culpabilização em relação às mulheres que trabalhavam e, especialmente, que eram artistas: “Toda a gente me recomendou repouso. O mal foi meu, que teimei em fazer viagem e, sobretudo, me deixei contagiar com o entusiasmo do bom público desta terra amiga. Indirectamente, foi a alegria do triunfo que me ofereceu a tristeza dessa derrota”. Os títulos e os conteúdos das matérias da seção “Só para si, minha senhora”, do *Diário Popular* nos lembram desse índice de expectativa comportamental feminina comum ao Brasil e a Portugal: “Trata o seu marido em casa de forma a não o decepcionar e ele nunca lhe dará razões de queixa” (2 de maio de 1963) ou “Para receber o marido a mulher deve estar elegante pois o seu aspecto é da maior importância” (11 de maio de 1963) ou ainda “Só a mulher é culpada de o homem não ser cavalheiro” (22 de junho de 1963).

Continuando na busca dos passos de sua estadia portuguesa, em julho a cantora foi para Madri apresentar-se na TV espanhola e, logo após sua volta, no dia 17 de julho uma nota do *Diário Popular* anuncia a estreia em Portugal do filme que havia gravado antes da sua ida para o país. O filme chama-se “O caminho da esperança”. Como era ainda comum nos filmes brasileiros da época, que muitas vezes eram praticamente peças publicitárias, Ângela cantou no filme. Desde a década de 30 os filmes eram, muitas vezes e cada vez menos com a popularização da televisão, espécies de apresentações de cantores para o público que não podia vê-los

ao vivo, lançamento de canções, bem como propaganda de onde ele estava sendo gravado, no caso, de Brasília. Era um daqueles filmes brasileiros do período que procuravam ser efusivos, pitorescos e, por vezes, hilariantes.

Em 17 de agosto, Ângela Maria participou da inauguração do Pavilhão do Brasil em Muxito no Primeiro Festival do Brasil em Portugal. Finalmente, a *Flama* de 6 de setembro anunciou a viagem, no fim do mês de agosto, de Ângela Maria à Angola numa reportagem intitulada: “Ângela Maria: a saudade foi com ela”. Ângela foi cantar a convite do Ministério do Exército para as forças armadas no que era chamado de “caravanas da alegria”, em que artistas conhecidos davam espetáculos em pontos distantes do território. Aproveitando-se dessa oportunidade o empresário Ribeiro Belga contratou-a para dar concertos para o público civil angolano. A primeira apresentação civil junto a exibição do seu filme foi marcada para o dia 31 de agosto em Lobito, em que ia inaugurar, a convite da empresa *Socian*, o cine-esplanada *Flamingo*. Logo depois era esperada para duas apresentações em Luanda no cine *Avis*, nos dias 4 e 5 de setembro. De acordo com o *Diário de Luanda* de 25 de agosto: “Popularíssima no nosso país, onde os seus discos têm grande procura, contando-se por milhares os seus <<fans>>, a grande vedeta Ângela Maria, depois duma triunfal temporada na nossa Metrópole, estará em Luanda na próxima quarta [...]”. Na sua chegada Ângela reiterou sua descendência portuguesa e lembrou o período que Portugal e Angola estavam vivendo, tal como noticiou na primeira página o *ABC – Diário de Luanda* de 30 de agosto:

Creiam todos que sinto Angola no coração, sobretudo neste momento tanta exaltação patriótica. Tenho imenso prazer de ser portadora de várias mensagens para os vossos soldados que se encontram em campanha nestas terras angolanas. A essas mensagens junto o meu grande abraço e os meus ardentes votos das maiores felicidades para a nobre causa de Portugal.

Devemos lembrar que Portugal estava em guerra, apesar do Estado Novo português não o reconhecer e dizer que estava sob ataques terroristas, com suas colônias africanas (Angola, Guiné-Bissau e, pouco depois, em 1964, Moçambique) no momento em que a cantora foi para Angola. “De regresso à metrópole chegaram os primeiros contingentes militares que seguiram para Angola em 1961”. “Para reprimir com a maior energia o terrorismo e a subversão entrou em vigor a nova lei contra os crimes de sabotagem”. Essas eram manchetes na primeira página do *Diário de Notícias* de 3 de maio de 1963. Ela foi, primeiramente, para cantar para os soldados que lutavam contra a Frente Nacional de Libertação da Angola (FNLA). Às suas declarações à época alinhavam-se com o direcionamento político da grande imprensa escrita portuguesa e daquela das províncias ultramarinas: *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *Flama*, *Diário de Luanda*, *A província de Angola*, *ABC – Diário de Angola*, entre outros. A linha era de apoio ao salazarismo e às reivindicações de Portugal como uma nação pluricontinental e multirracial. “A todo o português cabe o dever de ser digno dos militares que no Ultramar velam pela integridade da pátria – afirmou o ministro Santos Júnior”, destacava a fala do ministro o *Diário de Notícias* de 5 de maio de 1963.

Ângela Maria foi para Angola acompanhada do seu marido e do guitarrista Ary Moreno, que em Lisboa passou a fazer parte dos concertos da cantora após fazer sua própria digressão em alguns países europeus. Além do guitarrista, para os concertos ultramarinos Ângela Maria contou com o baterista Montenegro e contrabaixista Tino. O jornal *A província de Angola*, por meio do seu correspondente, fez a resenha do show de uma maneira que nos possibilita imaginar como seria uma atuação da cantora em Angola:

A título prévio, começamos por dar um conselho ao público de Luanda: vão ouvir Ângela Maria, nos seus espectáculos, qualquer que seja o preço! [...]

O <<show>> de Ângela Maria ficou guardado para o fim, quando a meia-noite já tinha escorrido da noite cacimbal, que a artista sentiu bem sobre os ombros nus. Carlos Moutinho fez, com muita segurança, a abertura do acto, começando por introduzir Ary Moreno [...].

Já com Tino (contrabaixo) e Montenegro (piano) no palco, entrou <<a maior>>, acolhida com os aplausos adequados aos eu prestígio, e logo iniciando um samba dedicado a Angola. Desligou-se a luz do palco, mal ela tinha começado a cantar, mas nem por isso Ângela Maria se interrompeu, prosseguindo a plenos pulmões, nas trevas em que a tinham deixado e sem microfone que lhe aumentasse a voz nos amplificadores. A <<prima donna>> do sambacanção não teve assim o comportamento usual do teatro lírico, apresentando o segundo número ainda sem microfone, a puxar pela voz, para que melhor fosse escutada na imensa esplanada aberta. Uma grande lição da grande artista!

Pouco depois tudo se remediou e Ângela Maria passou então a tomar conta dos espectadores, dominando-os definitivamente, tal como ela própria

disso se apercebeu, após soberba interpretação do fado <<Foi Deus>>, do repertório de Amália, cantado em estilização luso-brasileira de alto nível. [...]

Em Luanda, as resenhas dos três concertos no cinema Avis, já que foi acrescentado um terceiro dada a imensa procura, diziam, tal como o *ABC – Diário de Angola* de 6 de setembro, que Ângela conquistou o público que “esgotou a lotação do <<Avis>>, e a <<obrigou>> (é o termo!) a interpretar uma série de canções extra-programa”. O que foi corroborado pelo *A província de Angola* no dia 7 de setembro, que afirmou que “nunca vimos em Luanda, tantos expectadores <<pregados>> às suas cadeiras sem vontade de as deixar. Quanto mais cantasse a <<Sapoti>> mais eles queriam ouvi-la”. A seção *Luanda à noite* do *Diário de Luanda* de 5 de setembro destacou a voz prodigiosa, a versatilidade das interpretações, a comunicabilidade com o público, a natural simpatia de uma cantora habituada com o palco e com as mais diversas plateias, e os aplausos constantes, calorosos e justos. Eis um trecho da crítica que nos dá uma ideia do repertório desses concertos:

Terminada a canção de abertura, sempre dentro de um ritmo inexecedível, a artista cantou em espanhol com o mesmo desembaraço e entoação própria, passando logo a seguir para a <<Serenata de Schubert>> em estilo de samba. Veio, depois, uma extraordinária interpretação da conhecidíssima canção Baía (cujo título exacto não nos recordamos de momento)²¹. Para nós, foi o ponto mais alto de Ângela Maria, cuja voz se transfigurou, dominando com as entranhas tonalidades. Lírica e mística, dando-nos a impressão de estarmos a ouvir uma cantora de Ópera, Ângela Maria arrebatou ainda mais, se

possível, um público preso pela magia de sua Arte. Não parando, com um fôlego a toda a prova, deu-nos um fado (o lindo <<Aí, Mouraria>>) com sabor a samba e chá-chá-chá. Prosseguindo no capítulo popular, ao gosto de grande público, a prodigioso artista cantou, com bom sentido de humor, recebendo a colaboração dos assistentes, a <<Garota solitária>> e <<Assobia, meu amor>>. [...]

Ângela Maria cantou ainda o célebre <<Babalú>>, que serviu para mostrar, novamente, toda a plasticidade da sua voz. Como era natural, o <<show>> terminou com um samba requebrado, bem brasileiro. [...]

A pedido insistente do público, q grande vedeta cantou, extra-programa a espiritual <<Ave Maria do Morro>>, que encerrou um <<show>> memorável.

Após esse êxito, Ângela foi cantar em Sá Bandeira e em Nova Lisboa (no Ruacaná). Nesse meio tempo, a partir de 8 de setembro, ela passou a transmitir por meio da Rádio Clube de Angola as mensagens que trouxe de Portugal para os militares em serviço. Após o sucesso desses concertos, Ângela aceitou, por um *cachet* menor visando um público mais popular, atuar em mais dois concertos em Luanda, desta vez no Miramar, nos dias 17 e 18, aos que, posteriormente, foram acrescentados mais três, nos dias 19, 20 e 21 de setembro. Algumas vezes a cantora teve que estender o concerto até as duas da manhã e na última sessão no Miramar, superlotado, teve que cantar até às duas horas e meia pela insistência do público.

Depois de sucesso em Angola, Ângela Maria dirigiu-se para Moçambique, onde marcou três concertos em Lourenço Marques e dois concertos na Beira. Na primeira cidade foi contratada pela Empresa dos

“Irmãos Rodrigues”, César e Manuel Rodrigues, para apresentar-se no teatro Manuel Rodrigues nos dias 29, 30 de setembro e 1 de outubro. O jornal *A TRIBUNA* de 26 de setembro anunciou na primeira página sua chegada e a descreveu na seção “Cidade”. Apesar da expectativa de grande sucesso, como havia sido em Angola, parece que Ângela Maria não agradou muito o público de Lourenço Marques, pelo menos a se acreditar numa crítica na seção “Cidade” de 2 de outubro. A crítica nos conta da frieza do público e da tristeza dos artistas brasileiros, que estavam habituados a um acolhimento estrondoso. A resenha dá mais pistas que nos permitem adentrar na constituição do repertório que cantava nesses concertos e a expectativa do público de Lourenço Marques:

Surgiram os ritmos e as canções que nós demasiado bem conhecemos. A interpretação fadista seria inoportuna. Houve algo de espanhol. Houve muito de brasileiro, mas com tanto espaço caricato que surgiu comédia e diálogo no lugar que exigíamos para a canção. O público, lançado num jogo quase burguês, fez o possível para corresponder. Mas o público não era actor. Queria canção. Queria uma Ângela Maria autêntica. Queria Brasil e samba. Queria tumulto tímido de pernas. Queria uma espécie de Carnaval. Queria o ímpeto da rádio, que vibra e se faz vibrar. [...]

Tivemos culpa? Disseram-nos eles, sem rancor, que nós nos assemelhávamos aos metropolitanos. Exigentes, frios, responsáveis pelo calor e pela vermelhidão das mãos. Nada de ressentimentos pelo pouco; antes uma sala pouco cheia mas de certo modo morno que uma coisa imensa e sem palmas incapaz de aplaudir. Nem a empresa do teatro se poderá culpar. Apresentou pessoa de qualidade e não quiseram corresponder. Procuram agora as razões do

muito frio. Talvez o filme, espadachinesco, que o público já não aceita. Talvez a crise, com reduções de frequência que atingem os sessenta por cento. [...]

Parece que a soma do alvoroço da expectativa quando do anúncio que Ângela Maria estaria em Lourenço Marques, de um tipo de público conhecido por não se entusiasmar facilmente, de bilhetes caros (e uma crise econômica), de um filme, “O caminho da liberdade”, considerado pueril, e de um repertório que não era o esperado resultou em uma recepção sem entusiasmo e frustrou a pretensão da cantora de estender sua estada em Moçambique, como havia feito em Angola. Em relação a um dos pontos, a escolha do repertório, uma resenha do jornal A TRIBUNA de 3 de outubro ajuda-nos a entender a diferença entre o que o público esperava e o que a artista apresentou e, ao mesmo tempo, nos dá um vislumbre da audição moçambicana de rádio e de discos da época:

Pois o mas...é que o Exmo. Público de Lourenço Marques não vive no interior de África. Até porque hoje dificilmente se encontra o interior de África onde a rádio não leve os últimos sucessos musicais dos Estados Unidos, da Europa, do Brasil, etc. Ninguém na atualidade está tão longe que viva isolado do mundo da canção. Cinema ainda se admite desactualizado em certos lugares de todos os continentes. Música, não! Em qualquer canto da Terra os povos ouvem as canções em voga. Basta sintonizar o aparelho e escolher ao acaso a estação. Mesmo onde ainda não existe a energia elétrica, o rádio de pilhas soluciona o problema satisfatoriamente.[...]

O mas...é que a grande artista Ângela se não lembrou de que o Exmo. Público de Lourenço Marques recebe discos de música brasileira com muito pouca diferença de tempo em relação a qualquer outra cidade da Europa ou mesmo do próprio Brasil. O

Exmo. Público de Lourenço Marques está actualizado com música ligeira. Sabe o que é velho e o que está na moda. Não é um público de aldeia remota. É um público de cidade.

O mas...é que a Ângela Maria no seu primeiro espectáculo na cidade de Lourenço Marques apresentou <<novidades>> que foram sucessos há mais de uns bons pares de anos.

Não é verdade que a falecida Carmen Miranda foi quem lançou o sucesso <<Mamã eu quero>>?

E <<A noiva>> não é já uma coisa que passou há muito tempo em Lourenço Marques? Quem canta ou assobia ainda <<A noiva>> e a <<Cachaça>>? O público teve que fazer um esforço para se recordar. Foi um balde de água fria sobre a expectativas da assistência.

Outra coisa: os portugueses quando vão a um espectáculo em que a estrela é uma artista brasileira não é com certeza para ouvir cantar o fado. Fadistas há cá muitos. Vir uma cantora brasileira, representante da música característica do Brasil, cantar o fado Hilário em Lourenço Marques é um tanto ou quanto um exagero de critério na feitura de um repertório.

De fato, durante os anos 40 e 50 a transmissão das rádios brasileiras já tinham projeção internacional e, por meio dela, os artistas de destaque nesse meio. Entre as músicas que Ângela Maria cantou *Mamãe eu quero* é uma marchinha de carnaval composta por Vicente Paiva Ribeiro. Ela fez sucesso no Brasil em 1937, mas se incorporou às músicas tocadas nos inúmeros bailes de carnavais subsequentes. *A noiva* é uma versão “brega” gravada por Ângela Maria em 1961 da rock-balada composta pelo chileno Joaquín Prieto, *La novia*. *Cachaça* é uma marchinha de carnaval composta por Mirabeau Pinheiro, Lúcio Costra e Héber Lobato para o carnaval de 1953. A crítica quanto ao repertório apresentado no show ecoa

críticas que, direcionadas para o registro discográfico, Ângela já havia recebido no Brasil. É que alguns dos seus LPs, como por exemplo o “Para ouvir e dançar” de 1958, apresentavam canções já conhecidas pelo público, lançadas e gravadas por outros artistas e, para piorar, com arranjos pouco variados, considerados monótonos.²² Esta crítica junta-se ainda a do show em Lourenço Marques exatamente no ponto de que ambas esperavam de Ângela Maria uma atenção maior para a canção, sua interpretação e suas nuances, e não para a atuação como animadora do público (convidando-o para fazer coro nas marchinhas carnavalescas ou conversando com ele entre uma canção e outra) ou cantora de *hits* para dançar. De fato, de acordo com Matos, a canção que nomeia o segundo termo de samba-canção:

[...] assinala, antes de tudo, algo que se canta: uma peça que possui letra, além de música, e demanda atuação vocal de um intérprete. Nas partituras e etiquetas dos discos dos anos 20 a 50, encontram-se corretamente vários outros termos compostos que indicam também esse deslocamento da ênfase para uma peça dotada de letra, portanto feita para o canto, que é a canção, a partir de um gênero rítmico originariamente identificado basicamente pela sua vocação coreográfica: valsa-canção, tango-canção, frevo-canção, foxe-canção, bolero-canção. Impondo-se mais como melodia do que como ritmo, o samba-canção solicita e estrutura a atenção do ouvinte para a letra, em oposição ao relevo do som estimulador dos movimentos corporais.²³

Apesar dessa reação, outro tipo de público ou de expectativa acompanhou-a na cidade de Beira, onde apresentou-se no Cinema São Jorge nos dias 6 e 7 de outubro, pois sua apresentação entusiasmou o

público. Por exigência do público cantou várias canções extra-programa e foi aplaudida de pé. De volta à Angola, Ângela cantou no palco do Restauração nos dias 18 e 19 de outubro. Além desses concertos noturnos, ela cantou no dia 20 em uma matine, que eram concertos mais familiares uma vez que aceitavam crianças.

Depois dessa peregrinação pela África portuguesa Ângela Maria regressou para Lisboa. Em novembro já se anunciava três concertos seus com uma grande orquestra dirigida por Jorge Costa Pinto no Cine Roma nos dias 15, 16 e 17. De fato, em Lisboa (na verdade nos seus arredores imediatos) Ângela Maria só havia cantado, no que diz respeito a grandes casas de concertos, no Cassino de Estoril, e sido vista atuando na TV. Portanto, é no *Diário de notícias* do dia 16 que podemos encontrar uma das poucas críticas lisboetas sobre sua atuação durante sua estadia portuguesa. Na seção “Última notícias” “Espectáculos” encontramos a resenha do primeiro daqueles concertos que nos informam de uma “voz macia, cheia de gorjeios, como o rouxinol ou o sabiá, e timbres cristalinos como clarins em alvoradas primaveris” que “interpretou, como só ela o sabe fazer, essa embala bem brasileira a evocar a nostalgia do sertão do tempo da escravatura, <<Negro trabalha, trabalha negro....>>, ou outra cheia de graça e malícia, “D. Quixote>>, ou ainda sambas e outras canções do sugestivo folclore brasileiro”.

Acompanhada por uma orquestra com dezoito instrumentistas de corda e sopro, a cantora cantou ainda *Babalú*, em uma versão afro-brasileira e outra cubana, *Garota solitária* e *Ave-Maria do Morro*. Ao fim de cada número Ângela foi ovacionada e o palco ficou cheio de flores. Essas

canções mencionadas na crítica são bem variadas e todas elas foram gravadas por Ângela Maria: *Terra seca* é um canto de escravo composta por Ary Barroso, de quem também cantava *Risque* (um samba-canção), e gravada por ela em 1955; *D. Quixote* é uma versão de uma canção espanhola *kitsch* gravada por ela em 1961; *Babalú* é uma canção afro-cubana composta por Margarita Lecuona gravada por ela em 1958; *Garota solitária* é um chá-chá-chá composto por Adelino Moreira e gravada por ela em 1962; e *Ave-Maria do Morro* é um samba-canção composto por Herivelto Martins e gravada por ela em 1955. Na sua variedade essas canções podiam ser muitas coisas, mas não faziam parte do folclore brasileiro. Mesmo porque, como nos conta Tânia da Costa Garcia, no Brasil, os anos 50:

[...] assistiram à revalorização da cultura popular, representante máxima da nacionalidade ameaçada de extinção. O estrangeirismo que contaminavam e degeneravam a música nacional em fusões espúrias deveriam ser eliminados em favor de uma sonoridade autêntica, original capaz de nos representar frente ao *outro*.

A folclorização do popular, isto é, sua transformação em tradição foi a estratégia encontrada para reagir às transformações impostas pelo presente. Nesse sentido, seria selecionado do passado um repertório a ser monumentalizado. “Museificar” o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada afim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa verdadeira cultura.²⁴

Nesses discursos tratava-se de ver dentro do repertório popular urbano o que era autóctone, essencialmente popular (da mesma forma que consideravam autóctones a moda-de-violão ou um ponto de macumba), em contraposição ao que era popularesco (marchinhas de carnaval ou sambas-canções) ou influenciado pelas modas internacionais (a presença da música estrangeira seja em fusão ou versão com o repertório nacional). É dentro dessas margens de certo discurso folclórico urbano somado ao discurso dos memorialistas e historiadores não acadêmicos que foi atribuído uma tradição autêntica ao samba carioca dos anos 30.²⁵ Essas considerações nos remetem ao começo desse artigo e assim fica mais claro o solo dos debates e críticas ao repertório e estilo de Ângela Maria, afastada que estava do samba tradicional e abraçada a um repertório considerado popularesco e com mesclas, versões e interpretações de música internacional. É dentro da tentativa de estabelecer os cânones e contrapôlos à música de massa que devemos entender parte daquelas críticas. Ao mesmo tempo não podemos perder de vista que apesar de existir esse solo que ambienta as apreciações musicais dos críticos brasileiros dos periódicos, eles na sua maioria não eram pensadores destas questões e não balizavam suas impressões em muito mais do que algumas separações que podiam muito bem passar por gosto pessoal.

O que se mostra bastante diferente das críticas portuguesas, angolanas ou moçambicanas, que não estavam por dentro desses debates e preocupavam-se mais com a performance, com o espetáculo, com as músicas que a cantora de “maior cartaz do Brasil” apresentaria nos concertos. É significativo da aceitação do seu estilo e repertório que em

dezembro Ângela Maria foi convidada, bem como vários outros artistas portugueses, dentre os quais Amália Rodrigues, Simone de Oliveira, António Calvário, para cantar um fado na *Grande Noite do Fado* promovida pela Casa da Imprensa. No Coliseu dos Recreios foi Ângela Maria, cantando o *Fado Hilário*, que compartilhou, juntamente com Amália Rodrigues, das maiores ovações. No dia 21 de dezembro, ela cantou novamente com a orquestra de Jorge Costa Pinto no Teatro Monumental à tarde para a campanha “Fazer bem sem olhar a quem”, em favor do natal das crianças carentes. E, finalmente, Ângela Maria terminou sua estadia portuguesa participando da 19^o iniciativa do *Diário de Notícias*, com a colaboração da Radiotelevisão, da Philips Portuguesa e transmissão pela rádio e pela R.T.P no dia 23 de dezembro, chamada de “O Natal dos hospitais”.

Nota de síntese

Ficamos com a impressão que Ângela Maria chegou a Portugal quando ainda era possível, talvez se tivesse ido antes, em meados dos anos 50, teria feito um sucesso ainda maior e voltado algumas vezes, mas certamente não teria uma recepção de público ou de crítica à altura do sucesso que teve em 1963 se tivesse ido depois. Em pouco tempo, a crítica portuguesa já buscará a modernidade na música popular brasileira, buscará nela modernização que acalentam para a música portuguesa e, definitivamente, Ângela Maria não representava essa modernidade ansiada. Na história da música brasileira Ângela Maria se inscreve pela voz

e pelo estilo, a modernidade foi a seta pega e lançada por outros, entre eles alguns daqueles que a sua voz marcou.

Recebido em 20/06/2016

Aprovado em 12/06/2017

Notas

* Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB), com a tese intitulada *Foucault em erupção e a decifração do magma nos trópicos*. Atua nas áreas de História do Pensamento e História Cultural e sua recepção/apropriação. O artigo em questão é fruto de um pós-doutoramento sob supervisão e em conjunção com a professora doutora Paula Guerra na Universidade do Porto. E-mail: leandromendanha@gmail.com

** Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e investigadora no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP), do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT) e do Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR). Email: paula.kismif@gmail.com

¹ NUNES, M. R. F. Rádio e fado: biografias de sons e lembranças. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25, jul.-dez. 2012, pp.173-183.

² CALDAS, W. **Luz neon**: canção e cultura na cidade. São Paulo: Nobel/Sesc, 1995, pp. 53-54. apud NEGRÃO DE MELLO, M. T. F. “Canta que a vida é um dia” – Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio. In BRITO, E. Z. de; PACHECO, M. de A.; ROSA, R. (Orgs.). **Sinfonia em prosa**: diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013. pp. 87-98. p. 90.

³ PARANHOS, A. Samba *versus* fado: lutas de representação e a invenção do samba como ícone musical do Brasil. In BRITO, E. Z. de; PACHECO, M. de A.; ROSA, R. (Orgs.). **Sinfonia em prosa**: diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013. pp.41-59.

⁴ VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

⁵ BOURDIEU, P. Le mort saisit le vif. As relações entre a história reificada e a história incorporada. **O poder simbólico**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

⁶ PARANHOS, op. cit., pp. 41-59.

⁷ WISNIK, J. M. **Sem receita**. Ensaios e canções. São Paulo: PubliFolha, 2004, p. 207. apud NEGRÃO DE MELLO, M. T. F. “Canta que a vida é um dia” – Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio. In: BRITO, E. Z. de; PACHECO, M. de A.; ROSA, R. (Orgs.). **Sinfonia em prosa**: diálogos da história com a música. São Paulo: Intermeios, 2013, pp.87-98. p. 91.

-
- ⁸ TATTT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.
- ⁹ ALMEIDA, A. S. de. Senhores da televisão. Suplemento literário. **O Estado de S. Paulo**. 09/03/1957.
- ¹⁰ CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ¹¹ Notícias e comentários. Rádio e Televisão. **O Estado de S. Paulo**. 05/12/1956.
- ¹² Discos. **O Estado de S. Paulo**. 22/07/1955.
- ¹³ FAOUR, R. **Ângela Maria**: a eterna cantora do Brasil. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2015.
- ¹⁴ NAPOLITANO, M. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, Uberlândia, Cultura e Arte, v. 8, n. 13, 2006, pp. 135-150.
- ¹⁵ Papá Ivon Curi: um astro ao sol. Reportagem de capa. **Flama**. 15/03/1963.
- ¹⁶ Maria de Lurdes Rezende: Brasil para a rainha. Reportagem de capa. **Flama**. 19/04/1963.
- ¹⁷ PEREIRA, Sara (2008). Circuito Museológico. **Museu do Fado 1998-2008**, Lisboa: EGEAC/Museu do Fado.
- ¹⁸ SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001, p. 14. apud MATOS, C. N. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, jul.-dez. 2013, pp. 121-132.
- ¹⁹ ZUMTHOR, P. **Introduction à la Poésie Orale**. Paris: Seuil, 1983, p. 32. apud NUNES, M. R. F. Rádio e fado: biografias de sons e lembranças. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 25, jul.-dez. 2012, pp. 122-132. p. 25.
- ²⁰ No Brasil em 1948 apareceu a *Revista do Rádio*, que publicava reportagens sobre a vida dos seus astros e estrelas, que podiam ser atores das radionovelas, humoristas, cantores e cantoras ou locutores desportivos. Posteriormente, em 1953, apareceu a *Radiolândia*. Foram revistas que mais do que textos forneciam as imagens com legendas dos artistas que as pessoas ouviam.
- ²¹ Trata-se de canção **A baixa do sapateiro** (Bahia) de Ary Barroso.
- ²² LP “Para você ouvir e dançar”. Folha Disco. **Folha da noite**. 11/07/1958.
- ²³ NEIVA, C. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, jul.-dez. 2013, pp.121-132.
- ²⁴ GARCIA, T. da C. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010, pp.7-22. p. 9.
- ²⁵ Ibid. p. 13.