



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

NEIDE GONÇALVES DE OLIVEIRA

**“ME CHAMO ELIZETH CARDOSO. SOU UMA CANTORA BRASILEIRA.”
NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA DA DIVINA (1936-1965)**

SALVADOR

2020

NEIDE GONÇALVES DE OLIVEIRA

**“ME CHAMO ELIZETH CARDOSO. SOU UMA CANTORA BRASILEIRA.”
NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA DA DIVINA (1936-1965)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestra em História.

Área: Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

SALVADOR

2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O48 Oliveira, Neide Gonçalves de.
“Me chamo Elizeth Cardoso. Sou uma cantora brasileira.” Notas sobre a trajetória da Divina (1936-1965). / Neide Gonçalves de Oliveira. – 2020.
232 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Mouro
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2020.

1. Música popular – Brasil. 2. Cantoras (trajetória). 3. Cardoso, Elizeth, 1920-1990. 4. Rio de Janeiro (RJ). I. Mouro, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

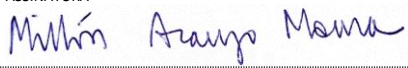
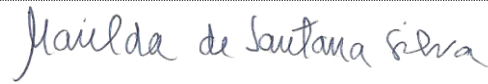
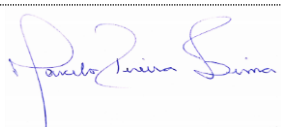
CDD: 781.63



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL



PARECER SOBRE TRABALHO FINAL DE PÓS-GRADUAÇÃO

NOME DO ALUNO		MATRÍCULA	NÍVEL DO CURSO
NEIDE GONÇALVES DE OLIVEIRA		218122074	Mestrado
TÍTULO DO TRABALHO			
"Me chamo Elizeth Cardoso. Sou uma cantora brasileira". Notas sobre a trajetória da Divina (1936-1965)			
EXAMINADORES	ASSINATURA	CPF	
Milton Araújo Moura - Orientador		112.732.755-00	
Marilda de Santana Silva		085.100.915-87	
Marcelo Pereira Lima		037.327.057-73	

ATA

Aos dezessete dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte, em ambiente virtual, foi instalada a sessão pública para julgamento do trabalho final elaborado por Neide Gonçalves de Oliveira, Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social do Brasil. Após a abertura da sessão, o Professor Milton Araújo Moura, Orientador e Presidente da Banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores. Foi dada a palavra à Autora, que fez sua exposição e, em seguida, ouviu a leitura dos respectivos pareceres dos integrantes da Banca. Terminada a leitura, procedeu-se à arguição e respostas da examinanda. Ao final, a Banca, reunida em separado, resolveu pela APROVAÇÃO da Aluna. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata que será assinada por quem de direito.

PARECER GERAL

A Banca considera a Dissertação aprovada, levando em conta sobretudo a consistência da pesquisa junto às fontes e a originalidade do enfoque no universo da pesquisa sobre mulheres intérpretes na música popular no Brasil. Destaca o modo como, ao final da Dissertação, o perfil de Elizeth Cardoso desponta nitidamente na sua singularidade como mulher negra trabalhadora vinda do meio popular. Recomenda que, após o aprofundamento de alguns itens, o trabalho seja publicado para enriquecimento da bibliografia neste âmbito temático.

Salvador, 17/12/2020: Assinatura da Aluna:



Salvador, 17/12/2010: Assinatura do Orientador:





Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que os Professores Doutores Milton Araújo Moura (História-UFBA) - Orientador, Marcelo Pereira Lima (História-UFBA) e Marilda de Santana Silva (IHAC-UFBA) participaram da Banca de Defesa de Mestrado da aluna **Neide Gonçalves de Oliveira**, número de matrícula 218122074 e Dissertação intitulada: **“Me chamo Elizeth Cardoso. Sou uma cantora brasileira (1936-1965).”** A defesa aconteceu às 9:00 hs do dia 17 de dezembro de 2020.

Salvador, 17 de dezembro de 2020

Gabriela dos Reis Sampaio

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História
UFBA - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas



À minha cara-metade Maria Angelina Dadalto pela compreensão, companheirismo e parceria. “Meu catavento tem dentro o que há do lado do seu girassol¹”.

¹ Verso da canção Catavento e girassol de Guinga e Aldir Blanc.

AGRADECIMENTOS

A dissertação aqui apresentada parece ter me acompanhado por uma eternidade. A convicção que tinha desde o começo é que não seria simples. Pulsava a novidade de fazer parte do programa de Pós-Graduação em História da UFBA, o contato com colegas e professores, não apenas da Bahia como também de outras paragens, inclusive da América Latina, as experiências apreciadas, o acesso às questões que as aulas, minicursos, seminários e congressos me apresentaram, aquele aspecto enigmático de São Lázaro, bem como o apoio cordial que por lá sempre encontrei.

Então o início tornou-se menos complicado do que supunha. A descoberta do meu orientador Professor Dr. Milton Moura foi um “encontro”. Era mesmo o que precisava. A ele agradeço a paciência, a motivação e a valiosa dedicação sem as quais esta investigação não teria percorrido os caminhos traçados. Agradeço também a professora Maria Hilda Barqueiro pela mediação e cuidado a mim dispensado.

Entretanto, como é comum durante a maioria das pesquisas, aconteceram vários obstáculos e desafios compreensivos. Houve um tempo esquisito de bloqueios que envolviam os conteúdos e a compreensão. Um medo me invadia a alma. A escrita era uma tarefa ranzinza, conflitante, despeitada, possessiva. Assenti-lhe ardilosa e a mim, receosa de ser incapaz. Foi um período de expectativas diversas e de percepções sobre o que eu pensava ser o limite de várias coisas, inclusive das vivências.

Mas foi também um momento essencial para eu me superar, repensar a escrita e bastou as janelas se abrirem para eu encontrar a “Divina” e me iluminar. De tal modo, por numerosas razões, a investigação proporcionada nesta dissertação é exatamente um texto que precisava escrever inclusive para ficar em paz comigo.

Dedico esta dissertação especialmente a minha cara metade, Angelina Dadalto que me presenteou com apoio incondicional, quer na sustentabilidade delicada, quer na leitura final do texto. Foi quem me acompanhou, inspirou, trazendo sempre uma palavra impulsionadora, afetuosa e amiga. A você meu único bem, meu agradecimento mais sentido, consciente de que as palavras mostram seus limites para expressar toda minha gratidão.

À Vera Zavarise minha amiga para sempre! Que me incentiva e me ilumina com sua sabedoria e bondade. Uma pessoa rara e que pratica uma espécie de magia: poucos minutos de conversa e a gente é obrigada a rever toda a compreensão que tem de muitas coisas!

Quero lembrar aqui daquelas que em meu trajeto dispuseram a ler o meu projeto e me orientaram quanto as mudanças necessárias para que pudesse concorrer ao Programa de Pós-

Graduação em História da UFBA, as queridas Sandra Souza Drão e Nathalia Alem. Também a Sandra Gama pela atenção, paciência e incentivos.

À Magali Engel cujo compromisso como professora do programa me trouxe momentos ricos em reflexão. Além do cuidado que teve em ocupar o seu tempo durante o curso, ler meu projeto e fazer pertinentes sugestões. Considere toda minha gratidão a você e espero, um dia, retribuir!

Abraço e agradeço a todos os professores e funcionários deste programa.

“Mania é coisa que a gente tem, mas não sabe por quê”. Dentre as manias a que contrái lá no São Lázaro foi gostar de Milena Pinillos - a necessária - que também tem como mania oferecer às pessoas uma simpatia desarmante. Foi ela que me apresentou Tati, minha filha. Nós três, um encontro de almas, mojitos juntas!

Aos meus colegas de linha que me mostraram outras formas de entender com sentido de pertinência, com determinação afetuosa a arte de resenhar. Foram bons encontros. Eu estou falando com carinho dos mestres, Carlos Augusto Guto, Pablo Gabriel e dessa mestra espetacular Beatriz Café, cinema, cachaça, cerveja, água...

Gustavo Gobbi aprendi a amá-lo como fosse meu irmão e, não vá se esquecer, “o amor vem por princípio, a ordem por base, o progresso é que deve vir por fim”, nunca despreze esta lei do Augusto Comte. Afinal, “o samba, a prontidão e outras bossas são nossas coisas, são coisas nossas”. Você sabe de quem estou citando.

Lucia Paiva e Elaine Peixão jamais esquecerei os dias que me acolheram em sua casa e me fizeram reviver alguns trajetos por onde andou a Divina. Do zelo e carinho impagáveis! Não foram somente dias de aprendizados pertinentes à pesquisa.

Agradeço publicamente o apoio recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) através do seu programa de bolsas.

À minha filha Daniela Dadalto com admiração profunda. À João e Miguel e aos queridos Tadeu, Claudia, Mariah e MaClara.

A Adriana Albert (pelo auxílio e presteza nos meus primeiros dias na cidade da Bahia), Marlos Candido, Jamilly Laureano, Torres (Ricardo), Cássia, Emília e Araci Leal, Roberta Braga, Beth Faustina, Geminiano Serafini, Luciana noiva do Mudinho (pelo otimismo e torcida durante a seleção), Edney (que nos presenteia com dedicação todos os dias). Como sou, tantas vezes, pouco hábil com as questões tecnológicas agradeço a ajuda preciosa de Michele Soares! Esta dissertação nunca seria possível sem a partilha e o contributo destas e outras pessoas que me acompanharam. Foi um privilégio ser contemporânea destas pessoas.

HBC- Eu não poderia deixar terminar minha parte sem fazer uma imensa declaração de amor a você.

EC – Faça

HBC - Você é umas das pessoas que realmente a quem eu devo muito como compositor, como poeta, mas devo, sobretudo, como um admirador seu que se comove sempre e profundamente com tudo aquilo que você faz. Dou meu testemunho de amigo como você é uma pessoa, boa, uma pessoa bacana, graças Deus com defeitos ótimos.

EC – Graças a Deus.

EBC – Totalmente aguentáveis. Quem não os tem? O que dá a sua dimensão humana porque seria um desastre a gente não ter defeitos, tanto eu tenho os meus ótimos, você tem os seus ótimos. Mas entre os motivos, entre os seus defeitos, não se inclui, positivamente, a falta de caráter. Você é uma mulher de muito caráter.²

² De Hermínio Bello de Carvalho para Elizeth Cardoso. Durante o depoimento para posteridade no Museu da Imagem e do Som. In: CARDOSO, Elizeth Moreira. Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MI. [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. *Museu da Imagem e o do Som*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1970. CD-ROM.

RESUMO

Esta pesquisa propõe identificar e compreender as condições históricas que caracterizaram a inserção de Elizeth Cardoso, mulher negra oriunda de uma família de poucos recursos econômicos, no cenário cultural e artístico da cidade do Rio. Lá, conquistou reconhecimento e prestígio profissionais tanto entre a classe operária quanto entre as elites, pontuando suas relações sociais, a fim de compreendermos como se deu este processo considerando que, em tal contexto, vigorava uma série de demarcações de lugares sociais para homens e mulheres, fossem brancos ou negros. O limite proposto como foco de análise compreende os anos de 1936 a 1965. A baliza temporal inicial em 1936 se justifica por ser este o momento da estreia artística de Elizeth Cardoso no Rádio Guanabara. Quanto à demarcação final em 1965 foi por ter sido o ano da sua consagração artística, quando se apresentou nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro, interpretando Villa Lobos, ocasião na qual foi aclamada e artisticamente consagrada nos espaços considerados elitizados e quando ao mesmo tempo, contraditoriamente foi duramente criticada por um seguimento da imprensa crítico de música erudita. A partir desse momento verifica-se uma guinada na sua trajetória e regresso às suas origens: o samba de raiz, quando ela gravou o simbólico disco *Elizete sobe o morro*. Para realizar esta pesquisa foi utilizada uma bibliografia que inclui livros, artigos científicos, obras literárias e as fontes hemerográficas disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional e das quais utilizamos notícias, crônicas, entrevistas e pequenos anúncios; do acervo do Instituto Moreira Sales, que reúne fotografias, correspondências e panfletos; o depoimento da cantora gravado para posteridade no Museu da Imagem e do Som; entrevistas disponíveis em acervos de Jornais particulares como Acervo Globo e Folha São Paulo; entrevistas audiovisuais concedidas a programas diversos de TV e disponíveis no canal You tube e, finalmente, de programas de Rádio sobre a cantora. O procedimento metodológico se construirá conforme as demandas, mas visando alcançar o contexto que pede toda pesquisa histórica.

Palavras Chaves: Elizeth Cardoso; Trajetórias; Rio de Janeiro; Música.

ABSTRACT

This research proposes to identify and understand the historical conditions that characterized the insertion of Elizeth Cardoso, a black woman from a family with few economic resources, in the cultural and artistic scene of the city of Rio. There, she gained professional recognition and prestige both among the working class and among the elites, punctuating their social relations, in order to understand how this process took place considering that, in such a context, there was a series of demarcations of social places for men and women, whether white or black. The limit proposed as the focus of analysis comprises the years 1936 to 1965. The initial time frame in 1936 is justified because this is the moment of Elizeth Cardoso's artistic debut on Radio Guanabara. As for the final demarcation in 1965, it was the year of his artistic consecration, when he performed at the municipal theaters of São Paulo and Rio de Janeiro, playing Villa Lobos, when he was acclaimed and artistically consecrated in the spaces considered elite and when at the same time, it was contradictorily harshly criticized by a following of the critical press of classical music. From that moment on, there was a turn in her trajectory and a return to her origins: the samba de Root, when she recorded the symbolic album *Elizete goes up the hill*. To carry out this research, a bibliography was used that includes books, scientific articles, literary works and the hemerographic sources available in the hemeroteca of the National Digital Library and from which we use news, chronicles, interviews and small advertisements; from the Moreira Sales Institute's collection, which gathers photographs, correspondence and pamphlets; the testimony of the singer recorded for posterity at the Museum of Image and Sound; interviews available in collections of private newspapers such as *Acervo Globo* and *Folha São Paulo*; audiovisual interviews given to various TV programs and available on the YouTube channel and, finally, radio programs about the singer. The methodological procedure will be built according to the demands, but aiming to reach the context that requires all historical research.

Key words: Elizeth Cardoso; Trajectories; Rio de Janeiro; Music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Tia Ciata.....	40
Figura 2 -Casa de Tia Ciata na praça 11 de junho.....	41
Figura 3- Praça 11 de junho década de 1920.....	41
Figura 4-Café Nice	66
Figura 5- - Orlando Silva, Cristóvão Alencar, Antônio Nássara, Roberto Martins e Evaldo Rui, em uma mesa do legendário Café Nice	67
Figura 6– Elizete, com os filhos Terezinha e Paulo Valdez Filho e no porta-retrato a única imagem do pai	81
Figura 7- Imagem de Dona Moreninha com dedicatória do ano de 1945	83
Figura 8- Dona Moreninha	83
Figura 9-Elizete Cardoso e Jacó do Bandolin	93
Figura 10- Grande Otelo.....	95
Figura 11- Casamento de Jaimira, irmã de Elizeth Cardoso	104
Figura 12- Elizeth aos 14 anos	113
Figura 13- Elizeth aos 16 anos	113
Figura 14- Elizeth, Lurdes e pessoas desconhecidas.....	143
Figura 15- Dona Moreninha, Paulo Valdez Jr e Terezinha Carmelita.	144
Figura 16- Elizeth ensaiando em três momentos.....	162
Figura 17- Elizeth Cardoso.....	162
Figura 18- Theatro Municipal do Rio de Janeiro	189
Figura 19- Eliseth Cardoso	190

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IMS	INSTITUTO MOREIRA SALES
MIS	MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
TMSP	TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO
TMRJ	TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
LP	LONG PLAY
RPM	ROTAÇÕES POR UM MINUTOS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 SE ME DEIXAM CANTAR	30
1.1 Voltando ao passado	30
1.2 Da Pedra do Sal à Praça Onze: “a pequena África” do Rio de Janeiro	33
1.3 No Rio estadonovista, o samba navega nas ondas do rádio	42
1.4 As noites cariocas	51
1.4.1 Desaguar na Lapa	61
1.4.2 “O Café Nice era um pedaço do céu”	62
1.5 O Samba, “Agoniza, mas não Morre”	67
1.5.1 Da bossa nova à volta por cima do samba	69
2 SILÊNCIOS E ACORDES	76
2.1 Família, amigos, lugares e estímulos recebidos	76
2.1.2 Maria José Vilar, dona Moreninha	81
2.1.3 Tia Ivone e tio Pedro	84
2.1.4 Tia Antonica e tio Olímpio Santos	84
2.1.5 Tio Juca da Kananga	84
2.2 Jacob Pick Bittencourt - Jacó de Bandolim	89
2.2.1 Miro e Lia	93
2.2.2 Grande Otelo	94
2.3 Infância, tempos e desafios	95
2.3.1 Elizeth dos dez aos dezessete	104
2.4 Ondas suburbanas do Rádio, Elizeth cantora em 1936	114
2.4.1 Pai ciumento, filha namorada	121
2.5 “Mexe com as cadeiras mulata”	124
3 CANTO PORQUE O INSTANTE INSISTE	129
3.1 Em busca de novos tempos e espaços – outros desafios	129
3.2 “Se eu soubesse vem depois”	131
3.3 “A hora da friagem”	136
3.4 Nos pés do recomeço!	140
3.4.1 “O samba nasce do coração”	144
3.4.2 E aí veio Paris – o poeta e a divina	149
3.4.3 Nos Anos Dourados e na imprensa	153

3.5 Janelas abertas, caminhos a Trilhar	163
3.5.1 “E foi fazer bonito no Municipal”	167
3.5.2 “Elisete Sobe Morro à Vontade”	185
FONTES	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	208
ANEXOS.....	215

INTRODUÇÃO

Elizeth Moreira Cardoso nasceu em São Francisco Xavier, na Rua Ceará, próximo ao Morro da Mangueira, na cidade do Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1920. O pai, Jaime Cardoso, era boêmio, tocador de violão e coletor da prefeitura do Rio de Janeiro. A mãe, dona Moreninha, gostava de cantar e o seu tio Pedro, irmão da sua mãe frequentava sociedades dançantes da época. Aos seis anos de idade, Elizeth cantou no rancho Kananga do Japão e, aos oito, já cobrava 10 tostões da vizinhança para cantar sucessos de Vicente Celestino. Aos 10 anos teve que deixar a escola para trabalhar e sustentar a si e a sua família quando seu pai os abandonou. Exerceu numerosas profissões. Foi balconista, peleteira, funcionária de uma fábrica de sabão e cabeleireira. Em 1936, nas comemorações do aniversário de 16 anos de Elizeth Cardoso, em casa de seus tios, estavam presentes o respeitado músico e severo crítico musical Jacob do Bandolim e seu conjunto "Jacob e sua gente", dentre outros músicos importantes da época. Sendo o centro das atenções e a pedido do seu tio aos músicos ali presentes para que a acompanhasse, Elizeth cantou sambas de Benedito Lacerda e Herivelto Martins e ainda o samba, *Do amor ao ódio*.³ A capacidade vocal apresentada por ela, ao interpretar os sambas, impressionou a Jacob do Bandolim. Seu entusiasmo e admiração foi tal que de pronto convidou-a para um teste na Rádio Guanabara. Convite este imediatamente refutado pelo seu pai Jaime Cardoso. Mas, após ser voto vencido, foi ele mesmo que, no dia 18 de agosto de 1936, levou-a à emissora onde Elizeth inicia a carreira cantando num dos principais programas da Rádio Guanabara, apresentando-se semanalmente por um cachê de 10 mil-réis. Terminada esta temporada na Rádio Guanabara, a cantora transferiu-se para a Rádio Educadora na qual atuou no programa "Samba e Outras Coisas", apresentado por Marília e seu irmão Henrique Batista.

Desempregada, em 1939, começou a fazer shows em circos, clubes e nas entradas de cinemas. Com Grande Otelo, durante anos, apresentou o quadro: "Boneca de Piche". Participou de uma revista musical e na oportunidade conheceu Ari Valdez, com quem se casou, em fins de 1939. Tiveram um filho: Paulo César Valdez. Mas o casamento durou pouco. Atuou como bailarina na maioria dos *dancings* cariocas e no *Dancing Avenida* iniciou a atividade de *crooner* de orquestras. Em 1948 foi contratada pela Rádio Mauá. Fez sua primeira gravação, cantando *Braços Vazios e Mensageiro da Saudade*, mas não obteve sucesso na ocasião, algo que só veio quando da gravação de *Canção de Amor*, a canção que revelou a cantora para o Brasil.

³ "DO AMOR ao ódio: Samba". [Compositor e intérprete]: Luís Bittencourt; Heitor Catumbi; Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Columbia (852B), 1936. 1Disco (78 RPM).

Em 1958 foi a escolhida de Vinicius de Moraes para gravar aquele que seria considerado o disco inaugural da Bossa nova, *Canção do Amor demais*, sendo, portanto, a primeira a registrar fonograficamente este gênero musical e que, pela sua capacidade de adequação da técnica vocal aos arranjos criados pelo compositor Tom Jobim especialmente para a obra, rendeu-lhe um novo protagonismo: o de ser a primeira cantora negra de música popular a pisar no palco do Teatro Municipal de São Paulo para interpretar as Bachianas de Villa Lobos, ao aceitar o convite do maestro Diogo Pacheco. Se, por um lado, esta apresentação submeteu-lhe a duras críticas vindas dos apreciadores de música erudita, por outro, pode ter consagrado a sua carreira.

Nessa dissertação de mestrado proponho identificar e compreender as condições históricas que caracterizaram a inserção de Elizeth Cardoso,⁴ mulher negra oriunda de uma família de poucos recursos econômicos, no cenário cultural e artístico do Rio de Janeiro. Nesta cidade, ela conquistou reconhecimento e prestígio profissionais, tanto entre a classe operária quanto entre as elites, pontuando os marcadores sociais, de gênero e cultura. Meu intuito é compreender como se deu este processo, considerando que, em tal contexto, vigorava uma série de demarcações de lugares sociais para homens e mulheres fossem brancos ou negros.

O limite proposto como foco de análise para esta pesquisa situa-se entre os anos de 1936 a 1965. A baliza temporal inicial em 1936 se justifica por ser este o momento da estreia artística de Elizeth Cardoso no Rádio. Optei pela demarcação final em 1965 por ser considerado o ano da sua consagração artística, quando apresentou-se nos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Momento em Elizeth experimenta o reconhecimento em espaços considerados elitizados e contraditoriamente, enfrenta muita polêmica e críticas favoráveis e contra esta sua investida. Haveria a partir desse momento uma ruptura na trajetória da intérprete que decidiria “voltar às origens”: o samba de raiz

O espaço demarcado é a cidade onde ela nasceu e se projetou artisticamente, o Rio de Janeiro do início do século XX, enfatizando os lugares marcados pelas manifestações musicais abrangendo os períodos conhecidos como *Era de ouro do Rádio* e os *Anos Dourados*, considerados ricos momentos para o rádio, o cinema e o teatro e segue até os primeiros movimentos de prenúncio da Tropicália.

⁴ A cantora grafou seu nome de maneiras diversas durante a vida. Já foi Elizette, Elizete, Elisete e, a partir da segunda metade da década de 60, passou a assinar Elizeth. Assim, desse último modo, como em sua identidade, optei por usar nesta dissertação.

Meu encontro com o objeto dessa pesquisa se deu através da minha admiração por seu trabalho artístico. Ele chamou-me a atenção pela sua produção artística como cantora, visto que sua discografia é uma das mais significativas da música popular brasileira. Desde o seu primeiro sucesso no ano 1950, foram centenas de registros gravados em 78 RPMs compactos, LPs, Projetos Especiais e Tributos. A sua história, que conheci a partir da sua biografia escrita pelo jornalista Sergio Cabral, em 2010, suscitou em mim diversas questões: como era Elizeth Cardoso? Quais foram suas perspectivas em relação a possibilidade de tornar-se uma artista? Como era para uma mulher das suas ascendências social e familiar tornar-se cantora naquela época? Como se forjou sua carreira? Como foi sua infância e adolescência? Ela teve apoio da família para realizar seus sonhos? Daí, veio a necessidade de apresentar traços da sua vida e do seu percurso artístico como sendo de interesse histórico e referencial pelas suas experiências vividas no âmbito da música brasileira e noutros palcos da sua vida.

Os questionamentos citados levaram-me a coletar mais e mais informações sobre a artista, propondo uma pesquisa que investigasse Elizeth e suas experiências de vida. Assim aconteceu. A curiosidade foi a motivação inicial, mas foi decisivo passo complementar a formulação de um projeto monográfico que visava lançar luz sobre o começo da minha tentativa de apresentar Elizeth Cardoso. Isso visava construir uma espécie de reparação historiográfica da sua trajetória no âmbito da história da música no Brasil.

Desse modo, em 2015, apresentei como trabalho conclusivo do curso de licenciatura em história a pesquisa monográfica centrada em sua vida na qual ressaltéi como formou-se o sujeito Elisete Cardoso e que recebeu o título *Me chamo Elisete Cardoso, Sou Uma Cidadã Brasileira: A Trajetória da Divina (1920 - 1964)*.

Algum tempo depois, em setembro de 2017, uma pessoa, tanto amada quanto admirada, perguntou-me se tinha interesse de fazer a inscrição para o concurso de pós-graduação da UFBA. Apesar de preocupar-me com as implicações econômicas que teriam minha decisão, acenei a cabeça como sim. Tinha muito medo e sabia o que este salto poderia mudar minha vida. Esta dissertação de mestrado representa um salto qualitativo, até agora, mais intenso e enriquecedor em nível intelectual, mas, acima de tudo, num grau de satisfação pessoal da minha vida.

Na medida em que emergia o processo de investigação sobre Elizeth Cardoso me contemplavam perspectivas de trabalhar com outras linhas historiográficas e não somente o seu sujeito histórico, separado no cotidiano dessa mulher que após muito lutar ganhou voz no Rádio e nos discos tornando-se uma importante artista nacional.

Entendendo os limites de um trabalho monográfico por seu tempo e possibilidades de pesquisa, dentre outros fatores, decidi aqui ampliar a investigação no intuito de aprofundar a abordagem dos elementos não enfatizados ou tratados, as circunstâncias incomuns que cercaram o seu percurso marcado pelo imperativo de sobrevivência, bem como sua luta no meio musical, num ambiente predominantemente masculino, evidenciando os lugares sociais que lhe foram postos até firmar-se como cantora.

Acrescento que esta proposta de estudo, no entanto, se difere de outras sobre a artista, porque expõe questões ainda ausentes dos estudos sobre a cantora, sobretudo as relações sociais, culturais e de gênero, focalizando-a como mulher no contexto do período demarcado, de 1936 a 1965.

Do mesmo modo estas investigações relacionam-se também à compreensão, à partir do percurso da cantora brasileira Elizeth Cardoso de como que se estabeleciam as relações na sociedade carioca de então, palco de atuação da artista, que teve na música um fio condutor de suas sociabilidades. Foi através da música que ela abriu um leque de possibilidades ao relacionar-se com pessoas que mudaram o cenário cultural carioca ganhando a simpatia de cronistas e jornalistas, além do reconhecimento das elites da cidade do Rio de Janeiro.

A partir da segunda década do século XX, Elizeth Cardoso conviveu ainda em sua infância no Rio de Janeiro com distintas manifestações culturais, de modo que seu estilo musical se circunscreveu não só entre o popular, mas também na diversidade dos gêneros musicais brasileiros, como o samba-canção (ou samba de fossa), samba rock, choro e erudito, o que revela o seu talento e versatilidade. A essas características agrega-se ainda, sem a intenção de mostrar alguma aptidão para esta arte, a participação em filmes, veículo muito utilizado naquela época pelas emissoras de Rádio com a finalidade de promover seus artistas.

O processo de reconhecimento de Elizeth para estabelecer-se enquanto artista foi um dos mais demorados entre aqueles da sua época. Isso ocorreu durante mais que uma década, quando ela exerceu diversas outras atividades, sem abandonar a tendência prioritária manifestada em si: a arte de cantar. Seu percurso profissional mostra, a partir de certo período cronológico, uma aproximação com algumas etapas com as quais a história da cena musical brasileira do século XX se estabeleceu. Tudo isso já compõe um perfil que justifica, em primeira instância, o interesse do objeto de estudo aqui proposto.

Para alcançar o objetivo principal desta dissertação faz-se se necessário, em primeiro lugar, apresentar o cenário sociocultural da cidade do Rio de Janeiro onde a cantora Elizeth Cardoso nasceu e viveu, no sentido de compreender como se davam as relações sociais no período (1936-1965) e como refletiram em sua vida, bem como investigar se favoreceram seu

ingresso na vida artística profissional. Um segundo passo é abordar as questões que se vinculam à compreensão de como se fez o sujeito Elizeth Cardoso, observando as experiências vividas, estratégias, espaços e caminhos percorridos, sua luta e oportunidades para se constituir como pessoa e artista. Por fim, a abordagem final vai refletir sobre os impactos da cantora e o significado da sua apresentação nos Teatros Municipais de São Paulo e Rio de Janeiro.

Como precedente para compor as trajetórias de Elizeth Cardoso, partir do trabalho acadêmico de Liliana Bollos que versa sobre o disco lançado pela cantora em 1958, *Canção do Amor Demais*, considerado o primeiro registro fonográfico do estilo musical bossa nova e discute a importância deste LP dentro do panorama da cultura brasileira, mais do que do âmbito da música popular em si, a partir do texto de Vinícius de Moraes na contracapa do disco e da crítica de José da Veiga Oliveira.⁵

Este trabalho contribuiu com esta pesquisa fornecendo subsídios teóricos pois apresenta uma discussão enriquecedora a partir de uma análise documental, aprofundada da história da relação da cantora com os compositores das canções do disco, Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

Também a pesquisa de Marcela Velon, pós-graduanda em Música pela UniRio, analisa a sua relevância no desenvolvimento da canção urbana brasileira e as dinâmicas de relação com o mercado da música bem como canções interpretadas por ela, utilizando-se da semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit e Regina Machado.⁶ Este trabalho se aproxima um pouco da trajetória da artista. Esta dissertação não se debruça sobre as interpretações musicais da cantora porquanto elas pouco diriam sobre sua trajetória artística. Tampouco foi possível reconstruir o roteiro de suas turnês a partir do material de divulgação encontrado.

A biografia *Elisete Cardoso: Uma vida*, escrita pelo jornalista Sergio Cabral e publicada em 2010, percorre a sua história evidenciando os momentos marcantes da sua carreira musical. Cabral chama atenção para o fato de Elizeth ser pioneira enquanto mulher no meio artístico, tendo sido a primeira cantora a registrar fonograficamente o novo gênero musical bossa-nova em 1958, no disco *Canção do amor demais*. Sua obra aproxima-se de uma perspectiva historiográfica tradicional, personalista e positivista e embora apresente indicativos das dificuldades sociais, de gênero e raciais enfrentadas pela biografada ao longo de seu percurso artístico, o seu foco narrativo não se aprofundou nas questões sociais, raciais ou de poder que

⁵ BOLLOS, Liliana Harb. *Canção do Amor Demais: música popular brasileira contemporânea*. *Per Musi*- Revist a Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 22, p.83-89, jul. /dez. 2010.

⁶ VELON, Marcela. *Elizeth Cardoso e o mercado musical à luz dos conceitos Campo: habitus e capital de Pierre Bourdieu*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24, 2014, São Paulo. Anais [...], São Paulo, UNESP, 2014. p.1-8. Disponível em: file:///C:/Users/Angelina/Downloads/4676-24050-1-PB.pdf. Acesso em: 26 jul. 2017.

implicavam as trajetórias da cantora. Sabe-se que ambos eram amigos de longa data, desde a época que Elizeth era táxi-girl. Isso pode ter deixado o jornalista pouco à vontade para escrever sobre certas questões.

Não obstante, pouco utilizei desta biografia como bibliografia. Optei pelas colunas escritas pelo jornalista sobre a artista e publicadas nas décadas de 1950-60 nos jornais pesquisados como fontes, porquanto observei que me pareciam mais significativas pois sempre apresentavam um detalhe ou outro ausente do seu texto biográfico. E porque pretendo que essa pesquisa acrescente dados importantes sobre a cantora, além daqueles conhecidos na sua Biografia. Conforme mencionado antes, foi o trabalho de Sergio Cabral⁷ que instigou em mim questões e o desejo de aprofundar meus conhecimentos sobre Elizeth, uma vez que apenas a sua expressão musical teria sido insuficiente para perceber a sua trajetória e as suas relações sociais.

De maneira que dialogarei com elementos envolvendo Elizeth Cardoso apresentados por Cabral em suas colunas jornalísticas e, do mesmo modo, com outras fontes documentais a fim de mostrá-la inserida e em consonância com o contexto social, histórico e cultural. Trata-se de um momento marcado por acontecimentos que delinearão todo um sistema de comportamentos entre as pessoas, eleição de símbolos socioculturais, dentre outros

A concepção de trajetória utilizada neste estudo ancora-se em Pierre Bourdieu para quem a narrativa biográfica deve preocupar-se em encontrar um sentido, uma coerência, uma consistência lógica a fim de constituir relações compreensíveis. Segundo esse autor:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda tradição literária não deixou e não deixa de reforçar.⁸

⁷ Sergio Cabral. Nascido na cidade do Rio de Janeiro desenvolveu vários trabalhos no campo musical, tendo em vista que, além de jornalista, ele também é escritor, pesquisador, crítico e produtor musical. Sob este aspecto é detentor de um importante acervo a ser estudado por historiadores que buscam analisar de forma aprofundada a cultura popular brasileira e seus integrantes, possibilitando uma leitura mais abrangente sobre as diversas relações estabelecidas nesse meio. Publicou os seguintes livros: *As Escolas de Samba - o que, quem, onde, como, quando e porque* (1974); *Pixinguinha, Vida e Obra* (1977), com o qual venceu o concurso de monografias sobre música popular, instituído pela Funarte, *ABC do Sérgio Cabral*(1979); *Tom Jobim* (1987); *No Tempo de Almirante*(1991); *No Tempo de Ari Barroso* (1993); *Elisete Cardoso, uma vida* (1994); *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (1996); *A Música Popular Brasileira na Era do Rádio* (1996); *Pixinguinha Vida e Obra* (1997); *Antônio Carlos Jobim - Uma biografia* (1997); *Livro do Centenário do Clube de Regatas Vasco da Gama* (1998); *Mangueira - Nação Verde e Rosa* (1998); *Nara Leão - Uma biografia* (2001). Em 2001, começou a elaborar a biografia de Waldir Azevedo. SANTOS, Sérgio Cabral. *Biografia*. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>. Acesso em: 05 fev. 2016.

⁸ BORDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 185.

Propositalmente busquei traçar uma história de Elizeth, construída, em geral, no sentido da cronologia dos eventos ocorridos em sua vida, visto que assim, facilitará a compreensão pelo leitor desta dissertação.

Conforme Lucien Febvre, o método deve se ajustar ao que o historiador procura, pois, a investigação histórica se dar a partir de questões concretas propostas à documentação, porquanto, para Febvre, "o historiador não é aquele que sabe. É aquele que procura".⁹ Sem negligenciar que o meu objeto de estudo é uma mulher e que em dados momentos, os recursos para documentar sua trajetória foram limitados. Foi partindo desse axioma que se orientou a metodologia, a organização dos conteúdos e as fontes empregadas na elaboração desta dissertação e conforme, doravante, serão apresentadas. O procedimento metodológico foi se construindo na proporção que se apresentavam as demandas, mas visando alcançar o contexto que pede toda pesquisa histórica.

O advento da Revista dos *Annales* criada em 1929 pelo grupo ou movimento dos *Annales* promoveu uma História Nova e contínua. Inicialmente, substituiu a tradicional narrativa de fatos pela história problema, em seguida, a história de todas as atividades humanas e não somente a história política, por fim, objetivando complementar estes, uniu-se a colaboração de outras disciplinas. Daí em diante, essa ideia não parou de encorajar inovações mostrando a importância do conhecimento histórico.

Importa destacar que a partir 1970 e no decorrer da década de 1980, comprovou-se mudanças expressivas no campo da pesquisa histórica que incluiu o estudo de temas contemporâneos, com novas abordagens e aproximação com outras áreas de conhecimento, objetivando eleger e ampliar novos temas e objetos. Desse modo estimulou a análise qualitativa e revalorizou a importância das experiências individuais. Concomitante a isso, impulsionou-se a história cultural e fez-se renascer a história política¹⁰ focalizada como local de articulação do social e suas referências, trazendo para à cena a valorização dos atores e suas sociabilidades. Dessa transformação foram atribuídos novos significados aos depoimentos e relatos orais, à biografia e amenizados os discursos negativos contra estes. Em defesa da biografia defendeu-se que a trajetória de um único indivíduo daria conta de apresentar um panorama coletivo.

Para a nova configuração da história não há limites de fontes. Elas tanto podem ser oficiais quanto pertencentes aos acervos particulares. Um bom exemplo está em *História da*

⁹ FEBVRE, Lucien. *O Problema da Incredulidade no Século XVI – A Religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

¹⁰ AVELAR, Alexandre; SCHIMIDT, Benito Bisso. (org.). *Grafia da vida: Reflexões e experiências com a escrit* a biográfica. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p.8.

vida Privada no Brasil v. 2), onde Ronaldo Vainfas discute as dinâmicas sociais políticas e religiosas no período imperial a partir de ricas e diversificadas fontes, muitas pertencentes a acervos particulares como testamentos e fotografias.¹¹

Para a realização desta pesquisa consultei uma bibliografia que inclui livros, artigos científicos, obras literárias e as fontes hemerográficas disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional, das quais utilizamos notícias, crônicas, entrevistas e pequenos anúncios, e do acervo do *Instituto Moreira Sales*, que reúne fotografias, correspondências e panfletos; o depoimento da cantora gravado para posteridade no *Museu da Imagem e do Som*; entrevistas disponíveis em acervos de Jornais particulares como *Acervo Globo* e *Folha São Paulo*; entrevistas audiovisuais concedidas a programas diversos de TV e disponíveis no canal YouTube e, finalmente, de programas de Rádio sobre a cantora. Todas elas são de grande valia para esta pesquisa. Ressalvo que nem todas foram utilizadas. Mas deixei registrada a existência delas a título de informação.

Cabe esclarecer sobre as fontes hemerográficas. Algumas foram detalhadas nas notas de Rodapé e todas exibidas num rol como anexo. Todos os documentos utilizados foram organizados por temas e estes apresentados cronologicamente em tópicos distribuídos nos capítulos.

Para averiguar essa documentação e produzir dados efetivos, o primeiro passo consistiu em eleger o objetivo e a problemática no marco temporal balizado, conforme já posto. Com isso, defini, como estrutura principal dessa investigação, a compreensão a partir do percurso da cantora Elizeth Cardoso, das relações sociais, culturais e de gênero que se estabeleciam na sociedade carioca no período demarcado.

Conforme mencionado, a historiografia foi revolucionada a partir do movimento dos *Annalles*, pela incorporação de novos problemas, objetos e abordagens que ampliaram o olhar da história na direção do campo social, cultural e do cotidiano. E, desde então, a imprensa teve a sua importância reconhecida pelos historiadores enquanto fonte e objeto de pesquisa e eles alargaram as formas de visão e compreensão histórica bem como seu papel na formação e construção nos processos sociais, políticos, econômicos e culturais.¹²

¹¹ VAINFAS, Ronaldo. *História da vida Privada do Brasil*. Império a corte e a modernidade nacional. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.

¹² LEITE, Carlos Henrique Ferreira. Teoria, Metodologia e Possibilidades: os jornais como fonte e objeto de pesquisa histórica. *Escritas*: Revista do Curso de História de Araguaia, Araguaia, v.7, n.1, p.03_17, out. 2015. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1629>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Entretanto, ressalvo que os periódicos e do mesmo modo as revistas são veículos parciais, cuja linguagem apresenta uma versão de mundo diferente. De modo que o pesquisador, ao abordá-los e relacioná-los ao contexto histórico de sua produção, deve ser criterioso e mantê-los em constantes diálogos com outras fontes e referências. De acordo com o que escreveu Maria Capelato:

A imprensa constitui um instrumento de manipulação de interesses e intervenção na vida social. Partindo desse pressuposto, o historiador procura estudá-lo como agente da história e captar o movimento vivo de ideias e personagens que circulam pelas páginas dos jornais. A categoria abstrata da imprensa se desmistifica quando se faz emergir a figura de seus produtores como sujeitos dotados de consciência determinada na prática social. A análise desse documento exige que o historiador estabeleça um diálogo com as múltiplas personagens que atuam na imprensa de uma época.¹³

Ao constituir um trabalho utilizando-se da imprensa como fonte e objeto de pesquisa, assim como qualquer outra fonte, um historiador deve, inicialmente, estabelecer uma postura crítica frente ao documento. Reconhecer seus limites, problemas e historicidade é pensá-la como um produto resultado de conflitos e interesses no interior de uma sociedade, manipulado e produzido no campo de forças contraditórias, sujeito a interferências internas e externas.

Seria algo organizado por leis e regras de condutas, produzido por um grupo de pessoas para um público posto, em uma situação específica, em um determinado lugar e época. Estando separados ou vinculados ao movimento geral da história, isso faz de cada órgão de imprensa ter peculiaridades próprias.¹⁴

Quanto à análise das entrevistas cedidas pela cantora, foram realizadas mediante os pressupostos históricos definidos pelo contexto social e, conforme a necessidade, pensando as questões relacionadas à pesquisa, mas, observando também, as singularidades de Elizeth. Estes depoimentos que envolvem não somente a cantora foram importantes, porque possibilitaram aprofundar as investigações e ajustar as suas histórias de vida com contextos sócio históricos, veiculando temas a partir dos quais as experiências subjetivas podem ser conduzidas tornando possível a compreensão dos sentidos que produziram mudanças e valores que motivaram e explicaram as ações dos informantes.

Ultimamente, os estudos biográficos e de trajetórias ampliaram seus lugares nos espaços acadêmicos para além da recuperação do percurso pessoal de um indivíduo, estendendo o foco de interesses, envolvendo outros marcadores sociais tais como os de raça, classe, gênero e

¹³ CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto; EDUSP, 1988. p.21.

¹⁴ LEITE, 2015.

econômicos, inserindo assim o sujeito biografado no seu contexto histórico e ao mesmo tempo mostrando uma visão social ampliada. Esta pesquisa se junta às tendências que se aproximam destas investigações históricas.

Para apurar em que circunstâncias a cantora Elizeth Cardoso forjou suas condições de sobrevivência, evoco reflexão de Benito B. Schmidt sugerindo como componente para repensar a construção da biografia histórica que seria mais proveitoso deixar-se guiar pelo indivíduo. Segundo o autor, é possível estudar:

Suas experiências, suas relações sociais, suas interpretações de mundo os espaços de sociabilidade por onde circulava e como estes podem lhe ter influenciado, as leituras realizadas e sua reelaboração pessoal, os códigos de moralidade da época, e suas interpretações/ manipulações próprias etc.

A historiografia do samba, geralmente, estabelece uma relação intrínseca com as áreas antigas da Cidade Nova e Praça Onze por serem reconhecidas como locais do seu nascimento e, por conseguinte, da moderna música brasileira. No começo do século XX, estes espaços, marcadamente populares, apresentavam numerosas festas de largos, batuques, terreiros, cordões carnavalescos, festas de reis, rodas de choros, sambas e outras manifestações de traços correlatos, encontradas apenas em Salvador, na Bahia.¹⁵

Até a década de 1920, eles foram pontos de encontros informais entre a inteligência carioca e cultura popular mediados por iniciativas isoladas de personagens como as vizinhas Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré e outros, conduzindo uma rede social de interessados, sobretudo na música ali produzida.¹⁶ As reformas urbanísticas empreendidas na cidade desde o começo do século incidiram sobre os espaços ocupados pelas comunidades populares e nas suas manifestações de lazer, religiosas e culturais obrigando-os a se deslocarem para outras áreas da cidade.

Ao longo dos anos 1930, a centralização do poder estatal terá novo impacto sobre as áreas citadas refletindo especialmente em suas produções musicais que se orientaram no sentido de atender distintos espectros de interessados. Assim, a musicalidade carioca, desde a Praça Onze de Junho, migra para a Lapa passando pela praça Tiradentes e ganhando outras áreas incluídas no circuito cultural e na vida noturna da cidade do Rio de Janeiro, como Copacabana.

¹⁵ CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Murgel; EISENBERG, José. (Orgs.). *Decantando a República*. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.1. p 29-41.

¹⁶ CARVALHO, 2004.

Veiculadas via rádio e disco farão surgir um novo tipo intelectual sobre a música, produzida por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (o Vagalume) que escreveram o primeiro livro dedicado ao samba e ao choro; Almirante (compositor, radialista, pesquisador e escritor); Ari Barroso (advogado, pianista, compositor, radialista e posteriormente vereador). Os três serão os primeiros intelectuais orgânicos da música urbana do Brasil.¹⁷ Em 1916 foi registrado fonograficamente o primeiro samba produzido a partir das manifestações culturais e religiosas como as da casa de Tia Ciata. Em 1920 nasceu Elizeth Cardoso e desde a sua infância conviveu com os valores produzidos por estas comunidades. Ela cresceu, se definiu e tornou-se uma expoente da música herdeira delas.

O primeiro capítulo dessa dissertação centrou-se em elaborar um mapa contextual da cidade do Rio de Janeiro do período compreendido pela pesquisa com o intuito de revelar e perceber os espaços onde Elizeth Cardoso estabeleceu relações sociais de importância para sua inserção no mundo artístico. Nele, apresento uma narrativa relativa às mudanças operadas na cidade carioca ocorridas durante a gestão de Pereira Passos e os seus desdobramentos sobre população pobre, entremeada pela história social da música e os atores relacionados a ela. Seu panorama se construiu através de evidências que revelam e descrevem acontecimentos envolvendo a cantora, a cidade e seus atores a partir de um rico aporte historiográfico existente sobre a cidade e sobre a história da música popular publicados em livros e artigos científicos e das notícias de jornais e periódicos da época, disponíveis na hemeroteca da biblioteca digital.

Dedico ao segundo capítulo à abordagem das questões que se vinculam à compreensão de como se fez o sujeito Elizeth Cardoso, observando suas experiências vividas, sociabilidades, espaços, estratégias, e caminhos percorridos, sua luta e oportunidades para se constituir enquanto pessoa e artista. Para conhecê-la e melhor compreendê-la foi necessário buscar também informações sobre a vida pessoal e profissional das pessoas que a cercavam e, eventualmente, influenciaram a sua vida, sobretudo, daqueles com quem ela conviveu e a quem amava, inclusive, e principalmente seus familiares. Neste sentido, advirto, apesar de todos os esforços despendidos na tentativa de identificar e encontrar nos documentos pesquisados, em especial sobre as informações sobre parentes e amigos de Elizeth Cardoso que possam tê-la influenciado, pouca coisa apurei além daqueles nomes já conhecidos através de suas entrevistas.

Mesmo assim, o recorte foi encaminhado a partir do seu envolvimento com suas redes de sociabilidades familiares e afetivas a fim de perceber em que medida elas foram favoráveis à sua inserção no universo artístico e contempla um período que vai desde a sua infância aos

¹⁷ Ibid,

dezoito anos de idade, destacando as suas atividades e os temas que melhor possibilitaram conhecer a personagem foco deste texto. Em sua composição utilizei documentos hemerográficos disponíveis na Biblioteca Nacional Digital entre jornais e revistas, bem como depoimentos e entrevistas concedidas pela cantora a canais de televisão e disponíveis no YouTube. A bibliografia deste capítulo envolve temas sobre história das mulheres, pensamento feminista negro e sobre a mulata. Sua bibliografia de aporte envolve temas sobre história das mulheres, gênero, pensamento feminista negro apresentados inclusive a partir da categoria mulata e, eventualmente, dialogando com os conceitos de imagens de controle e Interseccionalidade.

Foi o movimento feminista que trouxe para ordem do dia a necessidade de se discutir acerca dos vários aspectos que envolvem a vida das mulheres, indicando a necessidade de "resgatar" as suas vozes perdidas no passado e reconstruir as suas trajetórias através dos sinais deixados por elas. Com vistas a preencher estas lacunas ignoradas ao longo dos tempos que nasce a história das mulheres. Posteriormente, constatou-se, a impossibilidade de uma identidade única entre elas consolidando a certeza da existência de múltiplas identidades dentro da categoria. Surge, então, a idéia universal de "mulheres" por classe, raça, etnia, geração, trabalho, sexualidade, tudo isto atrelado a diferenças políticas.¹⁸

Na década de 1970 as feministas americanas empregaram o termo gênero inicialmente para teorizar a questão da diferença sexual contribuindo assim, para destacar o caráter social e cultural das distinções baseadas no sexo e definindo-o como uma construção social de diferentes atributos para homens e mulheres efetivada durante toda a vida e que acabou determinando as relações entre os sexos sob vários aspectos, inclusive sobre as relações de poder. Em seguida gênero igualmente passou a ser utilizado em substituição ao termo mulheres para indicar que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica estudo sobre o outro, pois o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, já que ele foi criado por este mundo masculino. O argumento posto foi que o aprofundamento da análise dos diversos usos de gênero para justificativa ou explicação de posição de poder fará surgir uma nova história, que contribuirá com novas possibilidades e estratégias políticas feministas, introduzindo considerações sobre a família bem como a sexualidade e deste modo tornando as mulheres visíveis, participantes e ativas.¹⁹ A partir do

¹⁸ SOIHET, Rachel; FACINA, Adriana. Gênero e Memória: algumas reflexões. *Gênero*, Niterói, v.5, n.1, pp 9-19, 2004

¹⁹ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: Columbia University Press, 1995. p.7.

estudo de gênero é possível resgatar as vozes das mulheres do passado e desnudar os seus diversos sujeitos. Assim, nesta perspectiva, tanto neste quanto no capítulo seguinte abordei questões pertinentes ao cotidiano de Elizeth Cardoso, suas relações sociais construídas e desdobramentos em sua vida, suas experiências e subjetividades.

Nos últimos anos observou-se a expansão dos estudos articulando gênero, raça e classe que se constituíram enquanto um campo acadêmico específico; o pensamento feminista negro, também referido como mulherismo.²⁰ Tanto um quanto o outro se relacionam às questões voltadas para as lutas contra o sexismo e o racismo enfrentados pelas mulheres negras e do mesmo modo são partes dos esforços da comunidade negra pela igualdade e liberdade.

Deste campo esta dissertação se articula com os conceitos de Interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw e de Imagens de Controles difundidos pela pesquisadora estadunidense Patrícia Hill Collins.

A interseccionalidade imprescindível ao feminismo negro procura sublinhar as implicações da influência mútua entre duas ou mais formas de subordinação. Particularmente, se relaciona com o modo pela qual o racismo, sexismo, patriarcalismo, as opressões de classe bem como outros sistemas discriminatórios estabelecem desigualdades básicas que estruturam as posições respectivas de mulheres, raça, etnias, classes e outras. Crenshaw destaca a necessidade de se identificar essas discriminações, de modo a compreender melhor como operam juntas limitando as oportunidades de sucesso das mulheres negras e também de empreender diligências capazes de suprimir essas barreiras. Ela ainda enfatiza que a questão demanda reconhecer que as experiências das mulheres negras não podem ser enquadradas separadamente nas categorias da discriminação racial ou da discriminação de gênero. Ambas precisam ser ampliadas para que a partir de então, sejam abordadas²¹. De onde se entende que

²⁰ Sobre essa nomenclatura Hill Collins considera que “em certo sentido, enquanto que a filiação do mulherismo com o nacionalismo negro americano se relaciona com uma filosofia histórica e um conjunto de instituições sociais organizados em torno da centralidade da solidariedade racial para a sobrevivência negra, essa disposição pode trabalhar para isolar o mulherismo de assuntos globais das mulheres. Simultaneamente enquanto o feminismo negro está ligado às lutas das mulheres, existentes tanto em nível nacional como global, promovendo uma agenda política clara em relação ao sexismo, sua filiação putativa com a brancura promove sua rejeição pela própria população que pretende servir. Apesar de amplamente utilizados a pesquisadora afiança que nenhum termo atualmente existente representa adequadamente a substância do que os diversos grupos de mulheres negras chamam de “mulherismo” ou de “feminismo negro”. Para ela talvez seja o momento de ir além de nomenclatura, aplicando as ideias principais sucedidas de mulheristas e feministas negras para a questão mais abrangente de analisar a centralidade de gênero na formação de uma gama de relações dentro das comunidades afro-americanas. Esta avaliação poderia abranger várias dimensões”. Ver em: COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. *Cadernos Pagu*, Campinas, 51, p. 1-23, dez., 2017.

²¹ CRENSHAW. K. “Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas” de Parte ¼-. Trad. Carol Correia. *Portal Geledés On line*, São Paulo, dez., 2017.

não é possível discutir temas relacionados a raça e gênero senão a partir de experiências e expectativas individuais.

Nos Estados Unidos a ideologia dominante durante a escravidão incentivou a criação de várias imagens de controle mutuamente relacionadas e socialmente construídas sobre a condição da mulher negra que representavam os interesses do grupo dominante em controlar e subordinar as mulheres negras. Dominante no passado esta ideologia evoluiu e, atualmente, conforme Patrícia Hill Collins acomete as mulheres negras com imagens negativas, reproduzidas de maneiras estereotipadas. Tais imagens são refeitas e atualizadas ao longo dos tempos, todavia não se pode perder de vista que elas são pautadas nas relações de poder e está presente nos diversos espaços onde está a mulher negra, apontando uma ótica distinta que se pode proporcionar como porta de chegada ao poder.²² Confrontá-las é uma das principais proposições do pensamento feminista negro.

Os conceitos de imagens de controle e interseccionalidade apresentados acima são úteis para mostrar a categoria mulata em Elizeth Cardoso, o título foi atribuído a ela em algumas ocasiões representando-a como uma mulher atraente, sensual, cheirosa, de certa maneira coisificada e ao mesmo tempo perceber como outros processos discriminatórios determinaram desigualdades e dificuldades na vida da cantora e na sua trajetória artística.

O terceiro capítulo documenta as circunstâncias cruciais em torno das trajetórias da cantora que a impulsionaram forjar subjetividades femininas marcadas pelo imperativo de sobrevivência e os constantes entraves que retardaram o avanço da profissão artística e busca perceber o modo como as redes de sociabilidades e profissionais estabelecidas por Elizete Cardoso foram relevantes na construção de sua trajetória artística a partir do final dos anos 1930. Ressalta-se que este mercado de trabalho era de visibilidade majoritariamente masculina, numa sociedade racista e na qual ela veio a conquistar a posição que costuma ser reconhecida pelos críticos e estudiosos na história da música popular brasileira.

O capítulo é pertinente aos acontecimentos resultantes das suas relações estabelecidas desde a Praça Tiradentes, onde conheceu Grande Otelo, da sua participação na Companhia de Teatro de Revista em 1939, de seu trabalho como *táxi-girl*²³ e *lady crooner* de orquestras de *Dancing*, do seu retorno ao Rádio até 1965, contemplando seu primeiro sucesso artístico com *Canção de amor*, a gravação do disco marco da bossa nova, *Canção do amor demais*, da sua

²² COLLINS, Patrícia Hill; DIAS, Jamile Pinheiro. *Pensamento feminista negro: Conhecimento consciência e a política do empoderamento*. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019. p.135,140

²³ Expressão foi emprestada dos americanos para designar as dançarinas de *Dancings* ou de *Cabarés*. A figura do picotador no estabelecimento que como taxímetro, observava o momento exato que o cliente começava a dançar e no cartão das dançarinas marcava os furos conforme a quantidade de músicas dançadas dava sentido palavra.

apresentação nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro interpretando as bachianas de Heitor Villa Lobos. Momento em que foi rigorosamente criticada pela imprensa erudita e ao mesmo tempo, ocorre sua consagração artística nos espaços considerados elitizados. A partir desse momento, verifica-se uma guinada na sua trajetória e regresso às suas origens: o samba de raiz. Momento quando ela gravou o simbólico disco *Elizete sobe o morro*.

Utilizou-se documentos hemerográficos disponíveis na Biblioteca Nacional Digital, depoimentos e entrevistas concedidos pela cantora a canais de televisão e do You tube e também informações trazidas em nas contracapas do disco *Elizete sobe o morro e Canção do amor demais*. Sua bibliografia envolve temas sobre os Anos Dourados, história do Rádio, história das mulheres, história da música brasileira e seus compartimentos ou gênero. Por último este capítulo em seu tópico final aponta a volta por cima do Samba e de Elizeth Cardoso.

Considerando que foi encontrada somente a pesquisa *Canção de Amor*, de Marcela Velon²⁴ versando sobre Elizeth Cardoso, desejo que esta dissertação, por seu conteúdo histórico, possa colaborar para preencher lacunas de estudos que versem sobre a cantora. Por fim, apresento anexos com *roll* de documentos consultados na Hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional, a crônica de Ricardo Cravo Albin sobre a cantora, uma mensagem de Elizeth para o professor Paulo Freire e relação dos discos que ela gravou!

²⁴ VELON, 2014.

1 SE ME DEIXAM CANTAR

Louvo a Cidade nascida
 No morro Cara de Cão.
 Logo depois transferida
 Para o Castelo, e de então
 Descendo as faldas do outeiro,
 Avultando em arredores,
 Subindo a morros maiores
 Grande Rio de Janeiro²⁵!

Este capítulo tem por finalidade apresentar a cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu e viveu a cantora Elizeth Cardoso, no sentido de compreender como se davam as relações sociais no período (1920-1965) e como refletiram em sua vida. A ideia é investigar se favoreceram ou não seu ingresso na vida artística profissional. Para tanto, foi necessário retroceder à demarcação temporal proposta inicialmente para este trabalho, qual seja, o período de 1936 a 1965, e pontuar algumas importantes mudanças operadas na cidade.

De tal modo, pretende-se conduzir a abordagem a partir das evidências que revelam e descrevem acontecimentos envolvendo a capital carioca; identificar a participação senão de Elizeth Cardoso, pelo menos de membros da sua família de acordo determinado contexto histórico, o que será imprescindível a esta pesquisa aos efeitos da compreensão inclusive de alguns aspectos das diferentes manifestações culturais, religiosas e sociais que lá aconteciam.

1.1 Voltando ao passado

O Rio de Janeiro do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX testemunhou as transformações dos espaços públicos, do jeito de viver e da mentalidade de boa parte dos seus cidadãos. Isso foi celebrado na imprensa carioca por jornalistas e cronistas. No jornal *O Malho*, de 1903, o otimismo da *Belle Époque* parecia ter sido adotado:

Continua sendo alvo de festivos hinos, de ardentes loas e de louvores entusiástico o Sr. Prefeito desta capital, que não se esmorece nem se detém no caminho de reformas da cidade, reformas materiais, que a embelezem, e reformas de costumes, que lhe recomendem a civilização e cultura intelectual. Depois da transformação que se vai operando nas ruas e praças da cidade, com

²⁵ BANDEIRA Manuel. Louvação à cidade do Rio de Janeiro. *Diário do Meio do Mundo*, mar. 2014. Disponível em: <http://www.diariodomeiodomundo.com.br/2014/03/rio.html>. Acesso em: 26 set.2019.

uma rapidez imprevista de mágica de teatro, vemos que também nos hábitos da população outra salutar transformação já vai operando.²⁶

As modificações urbanas festejadas pela imprensa, que abarcaram todo o contexto da vida social carioca, foi justificada pela elite da recém-criada república como um aspecto positivista e cientificista, tais como progresso, higiene e civilização. Durante a gestão do engenheiro Pereira Passos, assessorado inclusive pelo médico sanitarista Oswaldo Cruz, os gestores empreenderam campanhas visando, como bem escreveu Margareth Rago,²⁷ a desodorização do espaço público urbano. Inicialmente tal ação foi pontual, mas logo depois tornou-se sistemática e constante, sobrevivendo principalmente sobre as moradias dos pobres. Segundo Rago, houve um esforço de demarcação mais circunscrita dos espaços físicos e sociais:

Como parte desta política de purificação da cidade, a ação dos higienistas sociais incide também sobre a moradia dos pobres, de acordo com o desejo de constituir a esfera do privado, tornar a casa um espaço da felicidade confortável, afastada dos perigos ameaçadores das ruas e bares. Mas também a partir da intenção de demarcação precisa dos espaços de circulação dos diferentes grupos sociais.²⁸

Essa investida determinou um violento processo de remoção dos moradores das áreas centrais para a periferia da cidade do Rio de Janeiro. Lugares onde antes havia morros, cortiços, cabarés e terreiros foram inteiramente reurbanizados; antigas casas das épocas da colônia e da monarquia foram demolidas e deram lugar a soberbos edifícios, novas praças, novos parques; alargaram-se as vias e construíram novas avenidas que logo se transformaram numa vitrine onde desfilava a emergente burguesia. Surgia assim um novo e bem considerado Rio de Janeiro, que reprimia os costumes e hábitos vinculados pela memória da sociedade tradicional e recusava qualquer valor da cultura popular que pudesse manchar a imagem civilizada da elite estabelecida.²⁹ É o que Nicolau Sevecenko destaca, quando analisa as tensões sociais e culturais na Primeira República:

Por trás dessas recriminações, estava o anseio de reservar a porção mais central da cidade, ao redor da nova avenida, para a "concorrência elegante e

²⁶O MALHO, Rio de Janeiro, ano 2, n.44, ed.44, p.1_42, 18 jul. 1903, p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%22%20Reformas%20na%20cidade%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 19 nov. 2017.

²⁷RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890_1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

²⁸RAGO, 1985, p.164.

²⁹SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

chique", ou pelo menos modelar por esse padrão todos ou tudo que por ali passasse se instalasse. As barracas e quiosques que exasperam público e cronistas são aos se localizam "no perímetro central da cidade". As favelas que aterrorizam são as visíveis da Avenida Central. "Os freges não inspiram náusea por si, mas por sua localização "em plena fisionomia da cidade".³⁰

Nesta nova configuração da cidade, era inconcebível que no centro, e sobretudo na recém-inaugurada Av. Central, que se mantivesse a presença de baianas e suas barracas que, além de doces e outros quitutes, vendiam produtos diversos, inclusive tecidos africanos, bem como de carroceiros, carrinhos de mão, ambulantes com suas camisas rotas, suadas, pés descalços e outros tantos trabalhadores populares a se misturarem a sua população emergente. Ou seja, não seria admissível que os pobres estivessem nos espaços onde estava a burguesia como, ainda hoje, ocorre em muitos lugares no Brasil.³¹ Essa visão que impunha o padrão de civilização eurocêntrico no meio urbano vai se incorporando;

Passou já em 2ª discussão no Conselho Municipal o projeto sanitário que põe termo à vergonha e a imundície injustificáveis e inadmissíveis dos em manga camisas e descalços de nas ruas da cidade [...]. Na Europa ninguém, absolutamente ninguém, tem a insolência de vir para as ruas de Paris, Berlim, de Roma, de Lisboa e etc., etc., em pés no chão e desavergonhadamente em mangas de camisas.³²

A citação revela bem o espírito que envolvia o pensamento da sociedade burguesa carioca que identificada com os padrões da cultura europeia e empenhada em imitá-los, passou a se modelar a partir das novas ofertas de bens de consumo como a moda chique vinda de Paris, incluindo as formas de entretenimento presentes nos grandes cassinos, teatros, cafés e mesmo novos meios de comunicação (rádio) e educação.³³

Paradoxalmente, os segmentos populares da sociedade constituídos essencialmente por mulatos e negros em maior parte, que correspondiam aos pobres cariocas e que, conforme Tinhorão, viviam em algumas áreas do centro da cidade e se agrupavam em núcleos vizinhos conforme fossem as suas origens regionais. Esses grupos desenvolviam uma musicalidade própria, tradicional, predominadora e inconfundível, que se contrapunha às referências culturais

³⁰ SEVECENKO, 2003, p. 48.

³¹ *Ibid.*,

³² ÇA MARCHÉ. *Fon Fon!* Na platéia, Rio de Janeiro, ano 3, n. 30, ed. 30, p. 1_30, 24 jul. 1909. p.6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=3149&Pesq=%22popula%c3%a7%c3%a3o%20do%20Rio%22>. Acesso em 18 nov. 2017.

³³ FENERIK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural, 1920_1945*. 2002. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

das elites e era amplamente difundida a partir dos coletivos religiosos que, na época, eram, também, uma forma de socialização.³⁴

O projeto de modernização idealizado para a cidade do Rio de Janeiro atingiu toda área de sociabilidade destes grupos, que foram expulsos da área central, e suas produções artísticas, excluídas e isoladas de prerrogativas exclusivas para a burguesia. Uma vez segregados pela valorização do centro urbano e proibidos de manifestarem seus hábitos e costumes, os negros, agora moradores da periferia ou dos morros, não renunciaram ao cultivo do samba e batuques.³⁵ O modo geometricamente desorganizado como estes grupos definiram a ocupação destes locais passaram a obedecer a regras e vontades dos administradores da cidade.³⁶

Durante o processo de perseguição aos boêmios, às práticas de religiões de matrizes africanas, às rodas de batuques da Penha e aos pontos de capoeiras do largo do Guarani, as casas de famílias dos baianos que conseguiram algum sucesso econômico vieram a ser os locais considerados seguros para reuniões desta gente mais simples da cidade.³⁷

1.2 Da Pedra do Sal à Praça Onze: “a pequena África” do Rio de Janeiro

O chefe da folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar.³⁸

O bairro da Cidade Nova, localizado próximo ao centro do Rio de Janeiro, comprimido em uma área entre as encostas de Santa Tereza e uma faixa elevada de granitos dos morros da Providência, Nheco e Pinto, fora antes uma região de alagadiço cujo aterro teve início gradativamente desde o séc. XIX, quando o Rio de Janeiro começou a se expandir para essa área, tornando-se assim passagem obrigatória de quem ia para a Tijuca e adjacências, São Cristóvão e subúrbio.³⁹

³⁴ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁵ No batuque, o dançarino percorre a roda em passos cadenciados, pousando os pés com cautela um adiante do outro, os cotovelos para trás, a cabeça baixa, o tórax reentrante, os joelhos um pouco curvos – com o ar de quem prepara o golpe fatal, calculado e definitivo. Por duas vezes ameaça o parceiro, prevenindo, assim de que é a pessoa escolhida. À terceira, prostra o por meio de um dos inúmeros golpes que conhece cada um de um resultado especial. MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

³⁶ SEVECENKO, 2003.

³⁷ TINHORÃO, 1998.

³⁸ PELO telefone. [Compositor e intérprete]: Ernesto Maria dos Santos, o Donga; Mauro de Almeida. Rio de Janeiro: Odeon (77RPM), 1916.

³⁹ LUCENA, Felipe. História da Cidade Nova. *Diário do Rio. Com*, Rio de Janeiro, 10 jan. 2017. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-cidade-nova>. Acesso em: 28 mar. 2017.

Lima Barreto⁴⁰ em suas crônicas e romances deste período apresenta um excelente histórico de representações desta área da cidade, entremeando aspectos sociais e culturais contendo esclarecimentos tanto sobre as tensões históricas quanto dos dilemas culturais. Como bem ilustrado pelo autor, a região portuária e a Cidade Nova eram um misto de longas e retas ruas com construções muito semelhantes de antigas casas com letreiros, portas e janelas. Para muitos da sua população, em geral negros, mas um número considerável de brancos descendentes de italianos e outras procedências, elas representavam uma oportunidade de habitar num local mais barato e próximo aos seus empregos. Fazia muitos anos que a população negra, livre, já havia descoberto estas razões para residir neste local de velhos casebres.⁴¹

É de ver aquelas ruas pobres, com aquelas linhas de rótulas discretas em casas tão frágeis, dando a impressão que vão desmoronar-se, mas, de tal modo, umas se apoiam nas outras, que duram anos, e constituem um bom emprego de capital. Porque não são tão baratos assim aqueles casebres e a pontualidade no pagamento é regra geral. A não ser nos domingos, a Cidade Nova é sorumbática e cismadora, entre as suas montanhas e com a sua mediocridade burguesa.⁴²

No limiar do século XX, as áreas do Rio correspondentes à zona portuária até a Cidade Nova, pela grande concentração da população negra, eram conhecidas como "Pequena África" e o outrora Largo do Rocio Pequeno da Cidade Nova, entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio, que atravessando de um lado era a Rua de Santa Anna e, do outro, a Marquês de Pombal,⁴³ a então Praça Onze de Junho, capital desta nação. Esta população composta de tipógrafos, serventes de repartições, pequenos empregados públicos ou particulares,

⁴⁰ Afonso Henriques de Lima Barreto, mais conhecido como Lima Barreto foi um jornalista polêmico com presença marcante em diversos órgãos de informação; e, sem dúvida, um dos mais destacados escritores brasileiros das primeiras décadas do século XX que publicou memoráveis romances, sátiras, contos, crônicas e uma vasta obra em periódicos, principalmente em revistas populares ilustradas e periódicos anarquistas do período. Autor de diversas obras e militante posicionava-se radicalmente como uma voz solitária contra as suntuosas reformas que se processavam no Rio de Janeiro. À exemplo de Euclides da Cunha, combateu fortemente a oligarquia mineiro paulista por promover a valorização do café e as suntuosas reformas públicas das áreas metropolitanas do centro sul enquanto o trabalhador rural permanecia errante, de fazenda em fazenda, sem direitos ou garantias. LIMA Barreto. Dados Biográficos. *Literafro* portal da literatura afro brasileira. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/450lima_barreto Acesso em: 05 fev. 2017; SEVCENKO, 2003.

⁴¹ BARRETO, Lima. *Numa e a Nympha*. Coleção autores modernos da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.

⁴² BARRETO, 1989, p.67.

⁴³ Onze de Junho (Praça). *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial (1891 a 1940)*, Rio de Janeiro, ano 67, n. 34, ed. A00067, p. 1274_2017, 1910. p. 1351. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394&pesq=%22%20largo%20do%20Rocio%20Pequeno%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 26 mar. 2016.

ambulantes, estivadores e costureiras, entre outros ofícios, em sua maioria era de migrantes baianos.⁴⁴

As baianas que ali residiam e que geralmente se sobressaíam aos olhos da comunidade pelo sucesso financeiro ou pela experiência da idade exerciam influências sobre a comunidade. Em meio aos nomes como os de tia Bebiãna, tia Sadata, tia Dadá (da Pedra do sal), Perciliana Maria Constança (Prisciliana de Santo Amaro),⁴⁵ Amélia Silvana de Araújo (a tia Amélia, mãe de Donga), um que sempre aparecia era o de Hilária dos Santos, a Tia Ciata;⁴⁶ o seu nome é um dos mais lembrados nos relatos sobre o surgimento do samba.

Natural de Santo Amaro da Purificação (BA), iniciada no candomblé por Tio Bamboxê, era Iyá Kekerê ("mãe-pequena", no idioma iorubá) do Terreiro de João Alabá, cargo hierárquico que a colocava na condição de auxiliar direta do influente pai de Santo. Entre as obrigações e prerrogativas desse predomínio religioso, competia-lhe a orientação espiritual dos filhos de Santo, a prescrição dos banhos e rituais de iniciação das noviças.⁴⁷ Talvez seja este o motivo pelo qual Tia Ciata, mais do que as outras tias, desempenhava um protagonismo indiscutível no dia a dia dos moradores da região da Saúde, Gamboa e Cidade Nova.

A sua casa e seu terreiro à época, começo do século XX, na Rua da Alfândega, eram santuários nagôs e serviam ao mesmo tempo como espaço de proteção social, acolhendo trabalhadores do porto, pretos velhos, tocadores de tambor e capoeiristas, além disso, à exemplo das noitadas que aconteciam na no Terreiro de João Alabá, na Rua Barão de São Félix, as manifestações culturais das populações negras e festas profanas trazidas da Bahia através dos trabalhadores negros, envolvendo religiosidades na casa de Tia Ciata, estendiam-se por muito tempo, sem ter dia para terminar. Havia fartura de bebidas e comidas ao som contínuo do batuque.⁴⁸

Ao se mudar para a Rua Visconde de Itaúna, nº 117, fato que se deu por influência do nascimento de seu primeiro neto, Tia Ciata mantém os costumes, e sua casa e terreiro seguem

⁴⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

⁴⁵ Sua família tinha uma quitanda na qual vendia gêneros afro-brasileiros, mas que se popularizou pelos deliciosos doces baianos vendidos por seus empregados concorrendo com outras baianas. VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.

⁴⁶ Uma das mais destacadas baianas do Rio de Janeiro, Hilária dos Santos, Tia Ciata ou Tia Assiata como também era conhecida, pelas alturas de 1916, residia à Rua Visconde de Itaúna, nº 117, em frente a escola Benjamim Constant, na Praça Onze de Junho. Casada com Henrique de Almeida, o seu marido trabalhava no Jornal do Comércio. Os frequentadores da sua casa, adeptos do partido alto e do samba rasgado, produziram um ritmo musical por eles mesmos classificado como samba e registrado na Biblioteca Nacional, sob o número 3295, à 16 de dezembro de 1916. ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves. v.9.

⁴⁷ NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁴⁸ NETO, 2017, p. 42.

como fossem um centro de diversão, perdurando assim até meados dos anos vinte do século passado. Além dos habituais festeiros que compareciam levando toda a filharada, para pedir bênção a Tia, a casa era frequentada ainda por artistas populares, boêmios apreciadores de batuques e rodas de choros.⁴⁹ Dona Moreninha, mãe de Elizeth Cardoso, pertencia a este grupo de baianos de tal modo que não perdia as festas em casa de Ciata e, por não ter com quem deixar a sua filha, sempre a levava.⁵⁰ Além de Elisa Pilar ou Elisa Cardoso, como também chamavam Elizeth na sua infância, outras crianças que frequentavam estas festas se tornariam nomes importantes da história da Música Popular Brasileira, João da Baiana, Sinhô e Donga.

Como complemento, reitero que estas mulheres negras exerceram papel essencial que aglutinava a comunidade e propiciava vivências, recriação e perpetuação das tradições africanas onde o sagrado teve precedência. Além disso, as festas em casa de Tia Ciata possibilitavam contatos sociais para além daqueles tecidos com a comunidade negra, entremeando ainda mais a combinação cultural afro-brasileira. Conforme as pesquisadoras Heloisa Starling e Lilian Schwarcz em *Brasil: Uma biografia*;

[...]. As "tias" são baianas mais velhas; exercem liderança na comunidade, e a mais famosa delas foi mesmo tia Ciata. Hilária Batista de Almeida era quituteira, dona do tabuleiro mais famoso da cidade, confeccionava trajes de baiana para os clubes carnavalescos e andava pelas ruas do Rio sempre com suas vestes de baiana. Nos fins de semana organizava pagodes e festas dançantes em sua casa – Baile na sala de visitas, samba nos fundos e batucados no terreiro, dizia o compositor João da Baiana, frequentador assíduo. Com suas festas, ela tecia também relações com outros personagens do mundo carioca, já que nelas se reuniam compositores, malandros, intelectuais, artistas, jornalistas e publicistas.⁵¹

A afinidade cultural existente neste grupo, por certo, advinha não exclusivamente da sua origem e imaginário, mas do fato de ser marginalizada, condição que o possibilitou a construir uma rede de laços de solidariedade, resultando várias manifestações culturais, o que talvez explique a forte musicalidade presente nesta área da cidade. É de se considerar, também, que neste espaço subvertia-se a ordem e a normatização dos novos tempos ditos civilizados.

Neste contexto, a já mencionada “Pequena África” exerceu papel fundamental, funcionando como um núcleo de diversão e de segurança que acolhia os eventos frequentados pelas maiorias populares da antiga Capital Federal. É neste local e, sobretudo a partir das festas

⁴⁹ TINHORÃO, 1998, p.275.

⁵⁰ ESPECIAL Elizeth Cardoso. [s. n.]. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2010. 2 vídeos (11:29 13:55). De lá pra Cá. TV Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/HVAB8JsNBO0>. Acesso em: 17 mar. 2017.

⁵¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.340.

da casa de tia Ciata, que o samba começa a tomar a forma que hoje se tem como mais referencial.⁵²

Em geral, os sambas produzidos neste período apresentavam-se enquanto elemento exclusivo utilizado pelos populares para demonstrar, através das suas letras, os deslizes daqueles que os oprimiam. Concomitantemente, eles se aproveitavam destes sambas para debocharem das situações das quais não se excluía. Sobretudo no carnaval das primeiras décadas do século XX, repetiam uma fórmula empregada em outras épocas que repercutem ainda em nossos dias, de diferentes maneiras, embora em menor proporção.⁵³ Como diz Sevecenko:

O Carnaval que se deseja é o da versão europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio, de cobra viva. As autoridades não demoraram a impor severas restrições às fantasias – principalmente a de índio – e ao comportamento dos foliões – principalmente dos cordões.⁵⁴

Atentas ao modelo europeu de sociedade, as autoridades reprimem de maneira veemente comportamentos tradicionais com finalidade de abolir hábitos e costumes entendidos por eles como “coloniais”.

No entanto, a intenção de eliminar as manifestações populares, especialmente os cordões do carnaval que na época sofreram forte repressão, não se concretizou, pois estes, como formas de resistência e estratégia de sobrevivência, se organizaram passando a se configurar como clubes ou agremiações, produzindo uma impressão de mais elegância e harmonia com o novo visual da cidade.⁵⁵

Um exemplo de agremiação lembrado com frequência pelos cronistas da época é a Kananga do Japão, uma das mais tradicionais sociedades recreativas do Rio de Janeiro, que abrigava a tradicional Sociedade Familiar Dançante e Carnavalesca da Kananga. Desde 1911, a Kananga⁵⁶ já atraía a atenção e simpatia do povo, de quem arrancava aplausos nos dias do reinado do Momo, quando fazia as costumeiras passeatas, ou ia à Lapinha no Largo de São

⁵² MOURA, 1995.

⁵³ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudo sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

⁵⁴ SEVECENKO, 2003, p. 48.

⁵⁵ SOIHET, op. cit., p.128.

⁵⁶ Surgiu, inicialmente, como grêmio carnavalesco na Rua São Félix, 189, arregimentou sócios foliões reconhecidos na comunidade, dentre os quais o João da Baiana (João Machado Guedes) e, embora tenha sido fechada nos anos de 1940, ainda hoje se ouve histórias das suas domingueiras, dos campeonatos de valsas e maxixes. EFEG, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. v.1.

Domingos. Sua fama, porém, difundiu-se a partir de 1914, com sua nova sede na Rua Senador Euzébio, 45, na Praça Onze, que nas primeiras décadas do Século XX, era um reduto da cultura popular do Rio de Janeiro, sendo esta sociedade dançante uma das muitas do gênero instaladas no local e adjacências.⁵⁷

A kananga está presente nas memórias da infância de Elizeth Cardoso por diferentes motivos, alguns que serão revelados ao longo do texto, mas ela se recorda especialmente, das tias baianas e outros elementos do carnaval da época. Suas memórias comprovam que bem antes da primeira escola de samba ser criada, as baianas já se apresentavam enquanto destaques no carnaval carioca e que resistindo aos tempos, ainda hoje, permanece presente como a mais tradicional ala das escolas de samba:

Que saudades da Kananga do Japão que no carnaval botava suas baianas no bloco pra rodar as saias alí na Praça Onze. Mamãe e as tias postiças, cervejas com tremoços⁵⁸ - quando exaustas - ali numa cervejaria embaixo da Banda Portugal. Nós, meninas, tínhamos regalias limitadas. Saíamos na frente do pagode enquanto dia. Depois íamos para casa e ficávamos blasfemando contra as baianas que à noite voltavam para a gandaia. O canto, o bloco os folguedos. Elementos que entraram na massa do meu sangue para sempre!⁵⁹

Elizeth Cardoso viveu grande parte da sua infância na Praça Onze de Junho. Morava na Rua Senador Euzébio, em frente ao número 44, num modesto sobrado de salão espaçoso onde se estabelecia a Kananga do Japão, cujo presidente, José Constantino da Silva, trabalhador do cais do porto e conhecido popularmente por Juca da Kananga, ela chamava de tio.

Sempre envolvido com as rodas de sambas e festejos carnavalescos, teceu uma rede de amigos privilegiada que contemplava importantes músicos da época e de quem Elizeth recebia muita atenção e afabilidade. Muitas vezes, quando ainda criança, o tio a levava aos bailes, principalmente nas tardes de domingo onde, não raro, ela se exibia num recital nos intervalos. Segundo narrativa abaixo, ela foi uma criança extrovertida e ficava à vontade perante o público.⁶⁰

[...]. Eu, aos cinco anos de idade fui a um lugar chamado Kananga do Japão levada pelo seu presidente que era meu tio, o Senhor Juca. Eu tive o

⁵⁷ EFEGÊ, 1978.

⁵⁸ O Tremoço é uma leguminosa anual, de 80 a 150 cm de altura e muito consumida como acompanhante da cerveja, depois de demolhada e salgada.

⁵⁹ CARDOSO, Elizeth. “Preferi ganhar minha vida pelo lado do sol”. [Entrevista cedida a] Ronaldo Bôscoli. Revista Manchete, Rio de Janeiro, n. 1.406, ed.140631, p. 1_156, mar. 1979. p. 108. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 25 nov. 2018.

⁶⁰ EFEGÊ, 1978, p.109.

atreuimento de subir na orquestra e pedir ao pianista, o Sr. Torjeiro, já falecido, funcionário do correio e telégrafo e pedir que ele me acompanhasse na música. Ele olhou para mim assim... E disse "menina você canta"? "Eu queria cantar, já ganhei um concurso de charleston. Aqui, agora, eu queria cantar". "E o que você vai cantar?" "Eu vou cantar uma musiquinha aí". Aí fizeram silêncio pararam a orquestra e as pessoas pararam de dançar também e eu cantei. "Zizinha, zizinha/ Zizinha, zizinha/ Ó vem, comigo vem, vem minha santinha/ Também quero tirar uma casquinha/ Por ser de veras conhecida."⁶¹ Não sei dizer os autores[...].⁶²

Conforme mencionado neste texto as transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro não se ativeram ao espaço físico. Visavam também os hábitos das pessoas e seus interesses de lazer e culturais e proporcionaram a expansão urbana, industrial e a entrada de imigrantes. Como diria Schwarcz, "Não obstante, foi um período de repressão, de corrupção, de aplicação de medidas racistas, e como já vimos de expulsão da pobreza para as periferias".⁶³

A área central, por conta das reformas, valorizou-se e a vida na região portuária foi ficando cada vez mais cara. Em 1940, com a expansão da Avenida Presidente Vargas, os sambistas se viram novamente obrigados a deixar a Praça Onze, indo viver em bairros mais afastados. Assim, a praça foi deixando de existir. O seu nome, contudo, permanece na cultura e na memória afetiva do povo carioca como espaço de resistência da cultura negra. E também no imaginário e marcos como a estação do metrô Praça Onze e no monumento ao herói Zumbi dos Palmares construído onde era a antiga praça.⁶⁴

Na metade da década 1960, o local foi rememorado nos versos da *marcha-rancho* interpretado pela cantora Dalva de Oliveira e muito executada em bailes carnavalescos de Clubes. "Esta é a Praça Onze tão querida/Do carnaval a própria vida/Tudo é sempre carnaval/Vamos ver desta Praça a Poesia/E sempre em tom de alegria/Fazê-la internacional/A Praça existe alegre ou triste/Em nossa imaginação".⁶⁵

Entre outros aspectos, o Rio de Janeiro se distinguia de outras cidades por conta da precoce afirmação dos intelectuais populares e a atração que esses exerciam sobre as elites locais. De certo modo, pode-se afirmar que a cidade representava a própria pujança da criação musical. Relacionado a isto, observa-se que seus intelectuais exerciam um crescente fascínio

⁶¹ ZIZINHA, Zizinha. [Compositor e intérprete]: José Francisco de Freitas; Fernando Albuquerque. Rio de Janeiro: Odeon (122942), 1925-1926.

⁶² CARDOSO, Elizeth Moreira. Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1970. CD-ROM.

⁶³ SCHWARCZ, 2015, p.349.

⁶⁴ LUCENA, Felipe. História da Praça Onze— da Família Real a Berço do Samba. *Diário do Rio*. Com Rio de Janeiro, 9 dez. 2016. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-cidade-nova>. Acesso em: 12 jan. 2019.

⁶⁵ RANCHO da Praça Onze. [Compositor e intérprete]: João Roberto Kelly; Chico Anysio; Dalva de oliveira. Rio de Janeiro: Odeon, 1965.

sobre diferentes camadas da população. Os modernistas cariocas mantinham relações sociais mais amplas e frequentavam o circuito do samba e do batuque integrado pela compositora Chiquinha Gonzaga, vizinha de Tia Ciata, também moradora da Rua Visconde de Itaúna, quase em frente à Escola Benjamin Constant,⁶⁶ onde estudou Elizeth Cardoso, na mesma Praça Onze de Junho. Entre esses intelectuais, estavam o escritor e jornalista Lima Barreto, o poeta Emílio de Menezes e o caricaturista Raul Pederneiras. Daí em diante, observa-se uma trajetória convergente entre cultura popular e a República, que se efetivará com a vinculação frequente da música pelo rádio a partir do governo de Getúlio Vargas.⁶⁷

Figura 1- Tia Ciata



Fonte.⁶⁸

⁶⁶ A Escola de S. Sebastião foi construída a expensas da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e inaugurada na manhã de 4 de agosto de 1872 numa Praça Onze de Junho então chamada de Rocío Pequeno da Cidade Nova, bastante enfeitada, as ruas adjacentes ao edifício com tapetes de folhas de mangueiras com todas as pompas, presença do imperador, da imperatriz e outras autoridades locais. Com o advento da República passou a se chamar Benjamin Constant. O imponente prédio escolar passou anos sem receber manutenção, encontrando-se em péssimas condições de conservação o que serviu como argumento usado para que ele não escapasse das implacáveis sutilezas urbanísticas. Em 1937, foi demolido e em seu lugar construiu-se um jardim. Elizeth Cardoso estudou nesta escola até os primeiros anos da década de 1930. Tendo concluído até o primário.

DORIA, Escragnolle. A escola de S. Sebastião. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed. 08, p.1_50, 29 jan.1938.p18.Disponível em:[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=Rio de Janeiro, ed. 08, p. 1_50, 29 jan.1938. p18](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=Rio%20de%20Janeiro,%20ed.%2008,%20p.%201_50,%2029%20jan.%201938.%20p18).Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em: 15 jan. 2018; UMA DAS QUATRO que desaparece. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.6,15jan.1937. p.2. Disponível em: e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 18 jan. 2018; AGUIAR, Ulysses. O Rio desaparecido. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.13, 7 mar. 1936. p. 39. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_03&pasta=ano%20193&pesq=pra%C3%A7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 25 jan. 2018; O QUE HÁ de novo no Rio. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 39, n. 47, ed. 47, p. 1_50, 29 out. 1938. p. 24 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 27 jan. 2018.

⁶⁷CARVALHO, 2004, p. 40-41.

⁶⁸Disponível em: https://br.images.search.yahoo.com/search/images;_ylt=A2KLfRaQValf8pMAzi_z6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BpdnM?p=PRA%C3%87A+ONZE+DE+JUNHO+RIO+DE+JA+NEIRO&fr2=pivweb&fr=mcafee#id=60&iurl=http%3A%2F%2F4.bp.blogspot.com%2F Acesso em: 05 set. 2017.

Figura 2 -Casa de Tia Ciata na praça 11 de junho

Fonte⁶⁹.

Figura 3- Praça 11 de junho década de 1920

Fonte⁷⁰

⁶⁹ Ibid,

⁷⁰ Ibid,

1.3 No Rio estadonovista, o samba navega nas ondas do rádio

O Estado Novo
 Veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar⁷¹

Na década de 1930, com a chegada de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, foi efetivada por meio de uma série de decretos uma ampla agenda de reformas políticas e sociais que instituíam dentre outras coisas, criação dos ministérios do Trabalho e Comércio, e da Educação e Saúde Pública e a reformulação do ensino público.

Conforme se delineou a matriz autoritária de pensamento deste governo, atribuindo ao Estado o poder máximo da organização social, surgiu também novas perspectivas sociais e a necessidade de buscar uma identidade nacional que fosse construída a partir das especificidades locais. Desse modo, a fim de legitimar a nova política de governo, órgãos da comunicação como a Rádio Nacional foram incorporados pelo Estado e utilizados como espaço de propaganda. Como estratégia para monopolizar a audiência pública, os dirigentes das emissoras contratam artistas populares como Lamartine Babo, Almirante, Francisco Alves, Gastão Formente, Emilinha Borba, Sílvio Caldas, Aurora Miranda, Vicente Celestino e instituem concursos musicais, no qual o ouvinte elegia seus compositores favoritos.⁷²

A partir dos anos 30 do século XX, com o desenvolvimento do rádio e o advento das gravadoras, a música – no caso, o samba –, como o futebol, passa a ser um importante veículo para mobilidade social das camadas subalternas da população, a partir do momento em que possibilita que as vozes dos negros e mulatos cheguem a vários pontos do país através de suas

⁷¹ Versos da canção *É negócio casar* de Aaulfo Alves. Composta durante o Regime varguista. No cerne do projeto cultural estadonovista, a música ocupou lugar de destaque como veículo eficiente, apropriada para educar os indivíduos tidos como grosseiros, analfabetos e brancos e trazê-los à esfera da civilização. Com esta intenção o regime policiava e interferia na produção musical popular que refletia, na espontaneidade de sua poesia, a imagem fiel do povo. Temas vistos como imorais ou de cafajestagem, malandragem eram censurados e combatidos. A linguagem utilizada por sambista e gírias populares por suas habilidades em menosprezar fatos e recriminar acontecimentos passaram a ser vistas com desconfianças pelo DIP, órgão encarregado censura. Por outro lado, o regime procura, construir uma nova imagem do sambista no qual ele é o trabalhador dedicado que só faz samba depois que sai da fábrica. Assim o universo cotidiano do compositor se desloca da Lapa, centro da boemia carioca, para a fábrica e o trabalho. Esta mudança de temática vista como uma evolução na história do samba, na medida que os compositores deixam de se preocupar com o amor e a vida fácil “conciliados no conformismo das Amélias”. Em vez das tragédias domésticas, as vantagens do Trabalho. VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, Paraná, n. 09, p. 57-74, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em: 05 mar. 2018.

⁷² VELLOSO Monica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDH, 1987.

composições carregadas de imagens do cotidiano por eles vivido, ainda que ignoradas e desprezados pelas camadas sociais abastadas.⁷³

Os aparatos do Estado Novo se utilizavam, assim, da música popular brasileira como um suporte da política adotada por Getúlio Vargas que, estrategicamente, aproxima-se dos artistas e intelectuais da época. Tal acercamento estava diretamente relacionado ao fato de este governo, além de regulamentar a profissão artística, pretensamente, também valorizava e apoiava artistas cujas canções enalteciam os valores associados à nacionalidade, cuja constituição fora uma das preocupações fundamentais dos intelectuais. Assim, estabelecem as suas tarefas nos domínios do Estado que passou a contar com muitos elementos deste grupo social ocupando pastas em cargos administrativos na gestão varguista; entre esses, Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete de Gustavo Capanema, que respondia pelo Ministério educação), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de Andrade, todos ligados ao movimento modernista. Enquanto isto, nomes como os de Graciliano Ramos, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho, além de intelectuais como Gilberto Freire e Nelson Werneck Sodré, conhecidos pelo pensamento centralista e autoritário, que viriam a imprimir um rígido controle nos meios de comunica o, v o ocupar a pasta da Cultura ao lado de Lourival Fontes. É este grupo que vai definir as linhas mestras da política cultural direcionada às camadas populares.⁷⁴

A coexistência destes nomes em cargos de destaque no aparelho do Estado sugere a inten o de uma modifica o cultural em âmbito nacional na perspectiva de uma estética sem vínculos regionais para fazer acontecer um nacionalismo ancorado, de um lado, na ideia da autenticidade da cultura popular, e, do outro, acreditando na mistura heterog nea dos elementos oriundos das diversas regiões do Brasil.⁷⁵

As ideias nacionalistas defendidas desde a Semana de Arte Moderna, em 1922, doravante estarão em menor ou maior dimensão presentes nas instâncias políticas através destes intelectuais e ter o desdobramentos a partir da metade dos anos de 1950, e, supostamente, oportunizando aos artistas e intelectuais brasileiros resolverem as dissensões com a cultura importada dos europeus e dos norte-americanos, destacando a originalidade mestiça no centro do seu investimento sociocultural para exporta o.⁷⁶

⁷³ VEIGA, Ana Maria. *Mulheres em rádio e revista* – imagens femininas na época de Ouro da música Rio de Janeiro (1930 –1945). In: 1  Pr mio Construindo a Igualdade de Gênero Reda es e trabalhos científicos monográficos premiados. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006. Disponível em: spm_1premio_web.pdf (cnpq.br). Acesso em: 05 fev. 2017.

⁷⁴ VELLOSO, 1997.

⁷⁵ SCHWARCZ, 2015.

⁷⁶ Ibid,

No início da década de 1920, ao descobrir que suas criações musicais poderiam ser usadas como matéria vendável e com boa aceitação de mercado junto à classe média, sobreveio uma corrida de talentos dos setores populares da sociedade pela profissionalização. A música passa de arte gratuita para comercial e tem como principais consumidores pagantes salas de espera de cinema, cabarés, teatros de revistas, casas de chopes, restaurantes elegantes, estúdios de gravação, clubes sociais entre outros. Uma lei municipal concedia incentivos fiscais aos cinemas que, além de exibirem filmes, oferecessem ao público espetáculos teatrais ou musicais. Todavia, sugere-se que essa ascensão através das habilidades artísticas comprometeria a originalidade e identidade desta produção, porquanto agora estava sujeita às expectativas do público que pagava pelo acesso a estas atrações.⁷⁷ Por outro lado, foi assim que se tornaram conhecidos e ganharam dinheiro, jantares, passeios e viagens.

É importante compreender que a música brasileira produzida neste período, legatária dos ritmos produzidos nas reuniões religiosas e na casa de Tia Ciata, onde essa música começou a se consolidar, surge impregnada de um palavreado que ganhou as ruas cariocas pela simplicidade dos seus versos e porque, oportunamente, fazia uma leitura da realidade social de então. Esta musicalidade encontrou na intérprete Elizeth Cardoso, mulher negra, suburbana carioca, um dos seus principais expoentes de representação. É esta cantora que consegue, pelos seus modos, ganhar o respeito e a simpatia não apenas da classe trabalhadora, mas, sobretudo, das elites, habituadas aos sons sofisticadamente concebidos.

Elizette Moreira Cardoso⁷⁸ nasceu em 16 de julho de 1920, no Rio de Janeiro, filha da baiana Maria José Vilar e de Jayme Moreira Cardoso. E conforme depoimento da cantora, seus pais não eram casados oficialmente;

Porque minha mãe viveu com meu pai durante 27 anos, não chegaram a se casar, mas foi uma vida. E como já havia um casamento da parte de meu pai. Houve aquele conhecimento entre eles, depois dele separado do seu primeiro matrimônio. Então passou a viver com minha mãe durante 27 anos. Quer dizer que, a minha mãe já viúva, mãe do meu irmão que se chama Antônio.⁷⁹

Seus pais frequentavam os bailes e domingueiras da Kananga e os Ranchos carnavalescos da Praça Onze, famosos pela originalidade dos batuques e sambas improvisados que mais tarde se consagrariam como os desfiles das escolas de samba da Mangueira e do

⁷⁷ TINHORÃO, 1998.

⁷⁸ Elizette Moreira Cardoso foi como originalmente grafado no seu registro civil. Assinou Elizete por um Algum tempo e a partir dos anos 1960 adotou Elizeth como nome artístico e como optei usar neste trabalho.

⁷⁹ CARDOSO, 1970.

Salgueiro, que divertiam e embeveciam a população dos morros que descia para ver aquele grande espetáculo.⁸⁰

Elizeth Cardoso descrevia seu pai como “um mulatão bonito, grande, bom de chinfra, seresteiro e tocador razoável de violão”⁸¹. Suas memórias sobre ele, constantemente, ela nos remete a um cidadão imperioso, braço de ferro com as filhas e que lançava mão da valentia e autoridade para mantê-las bem longe de possíveis predadores. Vejamos como o descreve,

Meu pai era um mulato assim com quase dois metros de altura, [...]. Era um homem assim que cuidava muito da gente, das suas filhas. Cinco filhas que ele queria um bem enorme, não é? E que cuidava mesmo, ele partia para briga. Era um camarada assim que botava as filhas na frente e ia mais ou menos ao nosso lado, assim mais pra trás e quando alguém se metia com a gente ele já queria briga, já queria saber o porquê estava mexendo com a filha dele. Ele partia para a luta, feroz. [...], mas em compensação foi um homem assim muito querido na... no trabalho dele, naquela parte que fiscalizava. Era um homem que usava um chapéu de feltro que quando ele entrava nas ruas principais onde ele trabalhava dificilmente ele conseguia colocar o chapéu na cabeça, por que era "Bom dia! Bom dia! Bom dia e tal..." e todo mundo queria um bem extraordinário a meu pai. Meu pai foi um homem muito bacana que quando eu comecei, quando o Jacó me convidou para fazer o teste na Guanabara foi uma luta passar pelo Jayme Moreira Cardoso por que ele não era de brincadeira, não.⁸²

Nesta sua narrativa durante entrevista para um programa de TV na década de 1980, ela o apresenta como pai zeloso que teria protegido, guardado e cuidando muito bem das filhas e ao mesmo tempo como rigoroso e brigão que partia para o combate se algum estranho se atrevesse a aproximar-se dela ou de suas irmãs. Ou seja, seu pai agia conforme o ideal de paternidade da época pois a honra e a fama públicas das filhas são vistas como parte da honra e fama familiar.

Entretanto, apesar desse comportamento, Jayme também era um cidadão popular e respeitado pelas pessoas nos lugares aonde ia, sobretudo, nos locais em que trabalhava. A narrativa igualmente nos dá entender que havia convívio entre ela e as irmãs por parte de pai, entretanto, não encontrei elementos comprovando como se deu e se existiu de fato uma convivência entre elas.

⁸⁰ O CARNAVAL na Praça Onze de Junho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 12662, 26 fev. 1936. p5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=%22%20%20PRA%20C3%87A%20ONZE%20DE%20JUNHO%20%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 23 abr. 2018.

⁸¹ CARDOSO, 1979. p.101.

⁸² Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: TV Cultura, 1982. 1 vídeo (20:08m). Publicado pelo Programa Vox Popul. Disponível em: <https://youtu.be/FgbpGUUYvA0>. Acesso em: 04 fev. 2017.

O modo como Elizeth descreve seu pai durante sua infância e adolescência reflete a enorme admiração que sentia por ele. Mas adiante, num tempo relativo ao final dos anos 1930, conforme ela vai tomando conta de si mesma e durante a década de 1940, nota-se um silenciamento sobre ele em suas narrativas deste período. Daí em diante observa-se que nas suas entrevistas ela menciona o filho e outros personagens.

É possível que, ao atingir certa maturidade e refletindo nalgumas atitudes do seu genitor, ela tenha se decepcionado com ele. Mas também há outras possibilidades, como a de Jayme ter vergonha pelo seu trabalho como acompanhante de dança nos *dancings*.

O aniversário de 16 anos de Elizeth foi comemorado numa casa de cômodos na qual a família ocupava dois quartos e onde também moravam seus tios Pedro e Ivone, na Rua do Resende, 87, na Lapa, à época considerada um reduto de marginais e vista, sobretudo por isto, com muito preconceito por boa parte da sociedade carioca. Sobre a ocasião do seu aniversário de dezesseis anos, a própria Elizeth Cardoso contou que:

Quando eu completei dezesseis anos, que eu morava na Rua do Resende, 87, meu tio Pedro e minha tia Ivone realizaram uma festa, uma festinha. Meu tio Pedro tocava violão, ele convidou o pessoal que ele já conhecia, da Velha Guarda, como o Pixinguinha, o João da Baiana, aquele pessoal todo, amigos dele [...].⁸³ Eu comecei a cantar profissionalmente no dia 18 de agosto de 1936. Quando, anterior a esta data, estive em minha casa, no meu aniversário, quando eu completava 15 anos, o Jacó do Bandolim e o seu conjunto, convidados pelo meu tio Pedro já falecido. Lá pelas tantas já e depois de muita folia, de muitos festejos e tal, a minha tia levantou e disse “olha eu acho bom vocês mandarem, experimenta assim, manda a Elizeth cantar alguma coisa que ela gosta muito de cantar”. Aí eu entrei lá no meio do conjunto e cantei, justamente no dia 15 de julho, 16 de julho de 1936. Foi quando o Jacó me ouviu pela primeira vez.⁸⁴

Nesta comemoração, dentre os músicos citados, estavam presentes também o respeitado músico Jacob do Bandolim e seu conjunto *Jacob e sua gente*, do qual participavam Luiz Bittencourt, Gilberto tocador de pandeiro e cavaquinho, Dilermando Reis e Mário Silva. Ela cantou *Duas Lágrimas*, samba de Benedito Lacerda e Herivelto Martins, e *Do amor ao ódio*, de Luiz Bittencourt e Heitor Catumbi. Sobre este dia, Jacó contou que:

Essa questão da Elizeth Cardoso foi assim, um dia um dos meus companheiros, o Carlos Gil habitava um quarto ele morava longe, a condução dele não era fácil. Ele morava na Boca do Mato, quando ele ficava até tarde na rua, ocupava um quarto na Rua do Resende, não me lembro o número, me

⁸³ PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53 28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar.2017.

⁸⁴ CARDOSO, 1970.

lembro que era ali entre a Men de Sá e a André Cavalcante, ali. Um dia ele me chamou para uma festinha lá. Disse que a dona da casa sabia que ele tocava, pois sempre o via afinando o cavaquinho e pediu para a gente ir tocar lá um bocadinho. Eu concordei e fomos. Cheguei lá, eu tinha 18 anos neste tempo e a senhora só me chamava de senhor. Eu sempre fui um lalau. Tinha 1,85 e agora estou com 1,82. Aí apareceu aquela menina, garotinha, engraçadinha e tal, sorridentezinha e muito tímida! Eu disse: Canta aí menina, o que você vai cantar? E ela começou a cantar um samba que sinceramente não me lembro qual foi. Mas fiquei doido com o jeitão dela cantar. Gostoso como ainda não tinha ouvindo!⁸⁵

A capacidade vocal apresentada por Elizeth empolgou a Jacob do Bandolim de tal modo que dias depois ele esteve no salão onde ela trabalhava como cabeleireira, no Catumbi, e convidou-a para que fosse fazer um teste na Rádio Guanabara.⁸⁶

Esta proposta foi imediatamente refutada pelo seu pai Jayme Cardoso, preocupado com a fama de que gozavam as cantoras do rádio da época, sobre as quais se dizia que para alcançarem o sucesso e ascenderem enquanto artistas teriam que ir para a cama com os produtores. A desconfiança do pai de Elizeth não era infundada, porquanto o fantasma da mulher decaída perseguia aos pais de família dessa época, atribulados em manter a norma social que considerava que a mulher ideal deveria ser honesta e manter a pureza sexual até o casamento.

O ato de vigiar as filhas não apenas era competência como também valorizava o pai de família que, através da sua autoridade, brecava as investidas sentimentais da filha, mantendo os tipos predadores distantes. Dada a sua condição, temendo a desonra e as ameaças sobre as moças virgens, de que essas fossem seduzidas, a vigilância sobre as filhas ocorria com redobrado vigor.

Voltando à reação de Jayme Cardoso sobre o convite feito a sua filha para fazer teste para cantar na Rádio Guanabara, podemos atribuir que fora preconceituosa vista assim que o Rádio era um ambiente majoritariamente masculino e daí seja possível que ele não o considerasse um local adequado para sua filha trabalhar.

Outra questão que se levanta também é sobre os estereótipos sexuais ligados ao corpo negro feminino, que, de um lado, exalta sua sensualidade figurada como objeto de desejo principalmente para brancos e, do outro, a coloca como causadora de dissenso social, apontando-a como imoral e, portanto, sem a honestidade necessária para o matrimônio. Esta

⁸⁵ ESPECIAIS EBC. Programa Elizeth Cardoso todo Sentimento. Brasília: Rádio MEC. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/08/confira-ultimo-programa-da-serie-elizeth-cardoso-todo-sentimento>. Acesso em: 05 ago. 2020.

⁸⁶ CARDOSO, 1979.

situação em que Elizeth Cardoso, para realizar o teste, estaria num espaço público, ainda teoricamente destinado ao homem, motivou o alerta do seu pai, preocupado em manter sua imagem imaculada para defender a honra da família.

Em 1936, os boatos envolvendo diretores dos Rádios e cantoras não eram tratados como assédio sexual pela imprensa. O assunto esteve nas páginas de periódicos, em programas de rádios e retratado também em romances como *A Estrela Sobe* no qual o autor constrói um painel lírico e pungente do Rio de Janeiro na segunda metade da década de trinta no qual a protagonista Leniza Máier, luta desesperadamente para ser uma cantora de rádio. ⁸⁷Em 1935, *O Malho*⁸⁸ publicou reportagem abordando o tema como uma questão recorrente, do qual as pessoas que não faziam parte do ambiente radiofônico traziam a eventos onde estivessem presentes elementos do rádio: “É verdade que as cantoras de rádio para vencerem têm que aceitar a cômica dos diretores das estações?”. De acordo com a matéria, em decorrência das fantasias da imprensa ao “dom-juanismo” estas desconfianças eram geradas e, apesar de os diretores das estações serem iguais a todos os homens, capazes de tudo no que diz respeito ao assunto, o fato de uma cantora utilizar-se deste expediente para conquistá-los e depois ao público comprovaria a sua falta de talento e, em se tratando de arte, “ninguém se impõe por processos semelhantes”.

A matéria sugere, ainda, que isto tivesse sido uma lenda criada por alguém com interesse na questão, como as “cantoras fracassadas com seus poucos ou nenhum valor [sic]”, das quais não raro podia se ouvir: – “Ah! Comigo eles não arranjaram nada! Por isso, não fui para frente...”, como justificativa para o insucesso próprio, deixando parecer que só “triunfam aquelas que transgridem” e que, ao contrário, as cantoras talentosas desprezam as cortes dos diretores e são disputadas pelas estações que se rendem às suas exigências.⁸⁹

Em março do ano em questão, quando Elizeth faria o teste, as cantoras Dalila de Almeida e Carmem Miranda foram vítimas de uma campanha difamatória e caluniosa promovida por meio de trotes telefônicos com insultos e notícias falsas sobre elas. *O Diário da*

⁸⁷ REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

⁸⁸ *O Malho*, Semanário humorístico, artístico e literário além do anunciado em sua capa, publicava temas como política e diversos assuntos de modo crítico e com certo deboche. Fundado em 1902 circulou até 1953. Sua redação ficava na Rua do Ouvidor, 125 e cada exemplar avulso era vendido a 200R\$ Seu diretor artístico era C. Amaral. Em sua primeira edição o editorial dá a tônica do que será “iconoclasta de nascença... Ou por atacar e destruir sua imagem. Não tem programa e como seu nome indica o que passar ao seu alcance será a bigorna... Como se bate o ferro nesta oficina é com a tranquila consciência de quem cumpre o dever e concorre eficazmente para melhoramento da raça humana”.

CHRONICA da cidade Maravilhosa. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 28, ed. 28, p. 1_38, 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%20193>. Acesso em: 19 nov.2017.

⁸⁹ O. S.A desculpa do fracasso. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 131, ed. 131, p. 1-45, 10 mai. 1935. p 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%20193>. Acesso em: 18 abr. 2019.

Noite tratou o assunto como uma campanha de inimigos das cantoras, divulgando somente que "notícias funestas como aquelas prejudicavam a imagem das artistas e que estas teriam recorrido à polícia para investigação dos casos".⁹⁰

É recorrente na bibliografia o momento que marca definitivamente a entrada de Elizeth Cardoso no universo do Rádio, que foi no dia 18 de agosto de 1936. Portanto, um mês após Jacó do Bandolim ter feito aquela proposta para o teste. Tempo suficiente para Seu Jayme Cardoso ter vencida a sua resistência. E, como fez questão, o próprio conduziu a filha à emissora Guanabara, à Rua Primeiro de Março, 123, para o teste que consistiu numa audição musical. Entre as pessoas envolvidas neste processo, estavam o "Doutor Roberto" (como era tratado por Elizeth o diretor da Rádio), os músicos que a acompanharam, os artistas presentes e o seu pai:

O que eu cantei pela primeira vez foram dois sambas, *Do amor ao ódio*, de Luiz Bittencourt e de Benedito Lacerda, *Duas lágrimas*. Foram as duas músicas que eu cantei justamente naquele programa que eu fui para fazer um teste. Quem me acompanhou foi Jacó do Bandolim e sua gente. Participavam do conjunto do Jacó Luiz Bittencourt, Gilberto pandeirista e Dilermando Reis. E mais outro rapaz que se chamava, chama-se Mário Silva, que atualmente é odontologista.⁹¹

Elizeth Cardoso procurou apresentar-se conforme os padrões dos artistas da rádio e como presumia que os ouvintes apreciariam. Cuidou, pois, de estar a trajar neste dia sua melhor roupa porque sabia que o seu visual tanto quanto o seu desempenho como cantora seriam avaliados. Vale lembrar que, nessa época, já existiam revistas especializadas nos programas, que contavam tudo sobre os bastidores do rádio. Por certo, também ela não queria de ser apanhada de surpresa. Em 1970, em seu depoimento ao MIS, descreveu como estava vestida naquele dia:

Eu me lembro perfeitamente porque eu sempre fui muito vaidosa, sabe... E na época se usava muito cantar de chapéu. Eu então prestava muita atenção a estas coisas. Eu fiz questão de botar um chapeuzinho branco de palha, muito bonitinho modéstia à parte, era tudo mais barato do que é hoje e um vestido azul com uma saia godê, uma blusinha cor de rosa e um bolerinho azul também e sapatinho rosa.⁹²

⁹⁰ VICTIMA de uma Campanha pelo Telefone. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2562, ed. 2577 24, p.1 16,6mar.1936.p.7.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%20193. Acesso em 26 abr. 2019.

⁹¹ CARDOSO, 1970.

⁹² Ibid,

Aprovada, ela inicia a carreira no *Programa Suburbano* da Rádio Guanabara ao lado de consagrados artistas como Noel Rosa, que viria a falecer menos de um ano depois, em maio de 1937, bem como Carmem Miranda, Mário Reis, Almirante, Silvio Caldas, Francisco Alves, Vicente Celestino, Henrique Batista, Marília Batista, Odette Amaral, Araci de Almeida e outros. Ao término do seu contrato com a Guanabara, transferiu-se para a Educadora, onde atuou no programa *Samba e Outras Coisas*.⁹³ Depois da Educadora, a cantora foi para a Transmissora, para o programa *Rádio Novidades*, onde pela primeira vez cantou à frente de uma orquestra. Finda a temporada na Transmissora, vai para Mayrink Veiga.

Se, de um lado, para o governo de Getúlio Vargas, o Rádio representava um aliado político, do outro, proporcionava novas formas de sociabilidades, oportunizando novas configurações de pensamentos, designando novas relações de poder. Para os artistas dessa época, lançar mão de tal dispositivo era visto também como uma possibilidade de trabalho nos programas de auditórios transmitidos pelas ondas do Rádio e, por conseguinte, de expansão profissional. Era, por isso, um espaço bastante disputado e marcadamente masculino.⁹⁴

Nos documentos pesquisados não identifiquei nenhum nome feminino na direção dos programas ou das emissoras, com rara frequência aparecia alguma como locutora. Entretanto, observa-se nessa época, que se destacaram enquanto intérpretes, nomes de mulheres como os de Carmem Miranda, Emilinha Borba, Marlene, Marília Batista, Araci de Almeida, Odete Amaral e Dalva de Oliveira. Havia algumas como locutoras no Rádio teatro, os nomes são menos conhecidos, mas há registros sobre Cordélia Ferreira (considerada a primeira rádio atriz), Ivani Ribeiro, Janete Clair e outras. Não obstante, Tesser⁹⁵ relata que a partir de meados dos anos 1930 grandes emissoras do Rio de Janeiro, como a Rádio Nacional e Mayrink Veiga, além de cantoras e rádio atrizes, admitiam mulheres em cargos na área administrativa, como apresentadoras, locutoras, ou ainda como discotecárias.

No começo dos anos 1950 aparecem no meio artístico musical os nomes das primeiras compositoras que farão sucesso na música radiofônica brasileira com a chegada de Dolores Duran e Maysa ao meio artístico. Como registrado pelo historiador Alcir Lenharo, há pouca menção às Cantoras do Rádio, considerando a importância que tiveram na época. Quase tudo

⁹³ BATISTA, Henrique. Samba e outras coisas. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 62, n.141, ed. 141, p.1, 12, 17 jun. 1936. p.8 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22Programa%20Samba%20e%20outras%20coisas%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 26 jun. 2018.

⁹⁴ VEIGA, 2006.

⁹⁵ TESSER, Tereza Cristina. Programas dedicados às mulheres e crianças marcam os primeiros vinte anos do rádio, nas emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. In: V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007, São Paulo, *Anais [...]*, São Paulo: INTERCOM, 2007. p. 1-13 Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro>. Acesso em: 20 mai. 2019.

se perdeu na memória dos bons tempos dos anos de 1950. De modo que não encontramos referências sobre, por exemplo, as suas preferências musicais e como se relacionavam artistas e fãs num momento que estes interferiam especialmente na vida cultural e social do país.⁹⁶ Compete aqui observar, conquanto naquela época tenha sido sempre menor a participação da mulher no Rádio em relação à participação masculina, a primeira emissora oficial no Brasil abria espaço para a voz da mulher e esta reduzida participação pode ter sido motivada pela ideia e prática histórica de que as mulheres deveriam se ater às preocupações com o lar e a família.⁹⁷

1.4 As noites cariocas

Nos anos de 1930 até 1946, o Rio de Janeiro experimentou uma nova dinâmica em sua vida noturna, destacando-se a popularização dos cassinos entre os setores mais ricos da sociedade. Estes estabelecimentos apresentavam ambientes sofisticados e luxuosos e eram pontos de encontros da alta sociedade brasileira. Banqueiros influentes, políticos, empresários, juízes, governadores, turistas nacionais, estrangeiros e até presidentes da república frequentavam os cassinos da época.⁹⁸

Os cassinos foram palcos de suntuosos espetáculos, com grandes nomes do teatro, da música, de grandes orquestras, conjuntos menores e artistas de fama nacional e internacional. Tanto os shows quanto os artistas que neles se apresentavam eram noticiados, amiúde, em jornais e revistas que circulavam na época, promovendo ao mesmo tempo na mídia maior visibilidade destes estabelecimentos, seus eventos e dando cartaz aos artistas.⁹⁹

Apesar de ter importante significado para economia, para o turismo e para a noite carioca, em 1946 o presidente Dutra decretou o fechamento dos cassinos em todo território nacional. Um duro golpe no ramo do entretenimento. Dos muitos desempregados com o fim dos cassinos, quem mais sofreu foi pessoal do palco e os profissionais a ele associados: camareiras, diretores, adrecistas, locutores, maquiadores que, como opção, se dirigiram para a Lapa em busca de trabalho.¹⁰⁰

⁹⁶ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio*- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: editora UNICAMP, 1995.

⁹⁷ POLETTTO, Thays Renata; POLETTTO, Milena Luiza. Vozes femininas no rádio: relações de gênero. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 23, 2008, Natal. *Anais* [...], Natal: INTERCOM, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2199-1.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

⁹⁸ CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem*: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁹⁹ CASTRO, 2015.

¹⁰⁰ Ibid,

Concomitantemente às mudanças políticas, estruturais e sociais que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos de 1930 até 1950, com destaque aqui para a proibição dos cassinos, o centro da cidade, mais precisamente a região da Lapa, onde havia notável concentração deles, e a Praça Tiradentes tornam-se palcos de encontros de artistas, da malandragem e da boêmia carioca. Foi um momento no qual a vida noturna e artística carioca conheceu uma musicalidade viva e malandra, aventuras e desventuras amorosas que inspirou muitos compositores como Wilson Batista, Custódio Mesquita, Noel Rosa, Geraldo Pereira e outros.¹⁰¹

Também os *dancings* e as gafieiras se estabeleceram enquanto espaços de sociabilidades e animavam a vida noturna dos cariocas das vinte e uma até as duas horas da manhã, horário estipulado pela polícia carioca. Por serem locais populares, nos quais as pessoas iam dançar e se divertir e que se popularizaram nos anos de 1940. Neles, se apresentavam artistas e orquestras de sucesso na época, como Jamelão, Jorge Goulart, Ângela Maria e a própria Elizeth Cardoso, que, antes de firmar-se enquanto cantora, quando se tornaram escassos os chamados para realizar trabalhos no Rádio, trabalhou como *táxi girl* ou num destes espaços musicais.¹⁰²

Frequentados, em sua maioria, por homens menores de 25 anos e maiores de 50, os *dancings* ou escolas de danças eram assim chamadas porque, no início dos anos de 1930, quando foram inauguradas, tinham o intuito de ensinar os homens a dançarem e assim dispunham de um corpo de dançarinas como professoras. Com o passar dos anos, se transformaram em centros de diversão noturna e a denominação "escola de dança" perdeu o seu significado, já as bailarinas ganharam o nome de *táxi girls* ou bailarinas de *dancing*.¹⁰³

Na Avenida Rio Branco, dois anúncios luminosos, muito próximos um do outro, chamavam atenção dos transeuntes noturnos, para os *dancings Brasil* e *Avenida*, os mais considerados da cidade, situados em frente à galeria Cruzeiro do Sul. Chegando-se à porta de um deles, dava-se numa escada que levava ao subsolo, onde o freguês era recebido por um senhor que lhes entregava um cartão para marcar por quantas vezes ele dançaria com as bailarinas durante a noite. Suas portas eram abertas às dezoito horas para entrada dos funcionários, garçons, porteiros, músicos das orquestras, picotadores e demais empregados. Ao soar das primeiras notas musicais, as dançarinas, em seus melhores vestidos, seguiam para o

¹⁰¹ LENHARO, 1995.

¹⁰² Ibid,

¹⁰³ MACHADO, Ney. "Os homens não nos querem para esposas". *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 19, ed. 30, p.817, mai. 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=NEY%20MACHADO. Acesso em: 24 mar. 2017.

camarim onde guardavam seus casacos, se pintavam e se ajeitavam para o trabalho, não sem antes assinarem o livro de ponto. Muitas eram analfabetas e outras mal assinavam o nome.¹⁰⁴

O espaço destinado ao camarim era um cômodo considerado pequeno, dada a quantidade de dançarinas, pois, a depender do *dancing*, chegava ao número de cinquenta. Nunca este número era inferior a vinte. Com tantas mulheres num diminuto espaço era natural o alarido, a balbúrdia, muita confusão até que todas estivessem prontas bem vestidas, maquiadas e ornadas de belos adereços para ocuparem suas cadeiras fixas no entorno da pista, aguardando seus pares para dançarem. Quando convidadas, dançavam o tempo que o cavalheiro quisesse e ao final de cada dança ambos se dirigiam ao picotador para picotarem os cartões. O trabalho ia até as duas da manhã, quase sem interrupção. Às bailarinas ou *táxi girls* era proibido se assentarem às mesas com os fregueses. Mas podiam dar umas voltinhas em meio a elas, desfilando charmes e seduções, "desde que de modo discreto"!¹⁰⁵

Em 1939, Elizeth Cardoso, quando atravessava graves dificuldades financeiras tendo a si mesma, a mãe, uma filha adotiva para sustentar e um filho na barriga, trabalhou no *Dancing Avenida*. O trabalho consistia em ficar à disposição dos clientes, das nove às duas horas da manhã, toda vez que eles quisessem dançar. Para cada música, os clientes pagariam três mil-réis, a serem repartidos igualmente entre ela e o *Dancing*, que tinha um funcionário encarregado de furar o cartão – o picotador – de cada dançarina, controlando, deste modo, as despesas do freguês:

[...] A minha época de bailarina de dancing foi uma grande época na minha vida. Ensinou-me muito, mesmo. E eu não tenho absolutamente vergonha nem constrangimento de dizer que eu fui uma bailarina de dancing. E tenho grandes amizades que foram bailarinas. Outras até nem existem mais. Eu, pelo simples motivo de gostar de dançar, conforme eu já disse, quando entrei para o *Dancing Avenida*, que foi o primeiro que eu frequentei, eu não sabia exatamente o que era uma bailarina de escola de dança. Eu pensava que fosse ensinar alguém a dançar e qual foi a minha surpresa quando eu cheguei e que me deram um cartão e disseram assim: Elizeth, isso aqui é o seguinte, o freguês dança com você depois você leva o cartão ao picotador, ele picota o seu cartão e picota o cartão do freguês. Então, naquela época era o quê? Três mil réis, mil quinhentos para mim, mil e quinhentos para o picotador.¹⁰⁶

Recordando-se esta passagem da sua vida, após ter alcançado prestígio, sucesso profissional, financeiro e respeito perante a sociedade, ao fazer essa ressalva de que pessoalmente não tinha vergonha ou constrangimento, Elizeth já revela os estereótipos morais

¹⁰⁴ MACHADO, 1947.

¹⁰⁵ Ibid,

¹⁰⁶ CARDOSO, 1982.

que giravam em torno dessa atividade artística e sua associação com o comportamento desviante da moral familiar esperado para as mulheres. Com ou sem constrangimento, isso não a impediu de assumir o ofício e resolver suas necessidades materiais. apesar da infâmia associada a esses espaços é possível que isto que expressa nesta entrevista que concedeu nos anos 80 não corresponda aos seus sentimentos daquela época.

Ela tinha admiração e respeito pelo pai. Sabendo o quanto orgulhoso era, devia imaginar o que representava para ele ter uma filha trabalhando no *dancing*, suportando na pele o que toleravam as mulheres que nesta época trabalhavam nestes ambientes. Eram vistas como o último degrau da desonestidade e depravação. Não tinham crédito nem respeito perante a sociedade, enfim, sofriam o pejo de mulher pública.

Na época era comum que dançarinas convidassem suas amigas para trabalharem em *dancings* e estas aceitarem o convite sem a menor ideia do que seria o trabalho, como diz Elizeth em muitas narrativas, que foi o que lhe aconteceu, e, quando lá chegavam, estranhavam, mas nunca desistiam porque, certamente, esta era uma possibilidade de emprego rápido.¹⁰⁷ Como indica a pesquisadora Magali Engel, “Prostituir-se pode representar uma escolha, na medida em que, em termos econômicos, sexuais e emocionais, o exercício da prostituição poderia viabilizar para a mulher a vivência de uma condição mais autônoma e independente.”¹⁰⁸

As bailarinas de *dancing* ou *táxi girl*, como também eram chamadas, estavam sujeitas às investidas dos homens e recebiam diversos convites que estavam para além de uma simples dança, que se estendiam para que aquele contato não ficasse apenas naquele da pista de dança. Elizeth Cardoso chegou a sinalizar isso em uma das suas entrevistas:

Convite este que você deve imaginar qual, qual seria na época. A gente saía, ia ao Assírio, tomava um drinque ou ia ao *Chave de Ouro*, tomava uma sopa que naquela época custava quer dizer, dez tostões, quinhentos. E eu ia dançar ainda no *Assírio*. Eu dançava por necessidade, trabalhava no *dancing* por necessidade, porque eu morava com meu filho e a minha filha e a gente tinha uma situação muito ruim na época. Então, o que me apareceu foi o *dancing*.... Eu passei a trabalhar no *dancing* por necessidade coisa que eu não tinha sorte para dançar.¹⁰⁹

Elizeth Cardoso enfrentou muita dificuldade tendo que aceitar o trabalho de bailarina, pois era precária situação na sua casa, para alimentar a mãe, o filho e mais uma criança por ela adotada. Era uma questão de sobrevivência. E quando ela conta que lhe faltou sorte na escola

¹⁰⁷ MACHADO, 1947.

¹⁰⁸ ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p.26.

¹⁰⁹ CARDOSO, 1982.

de dança, é que, talvez, mesmo na precisão, ela considerasse muita desonra daquele trabalho. As mulheres que lá dançavam não eram vistas como boas moças na sociedade. Para ela, sua carreira de *táxi girl* fora um fracasso porque dificilmente o freguês chegava e lhe fazia um convite para dançar:

Eu já tive ocasião de contar a minha história que ficava dentro daquele quadrado onde as bailarinas sentavam e eu ficava numa cadeira jogada e ninguém tomava conhecimento de mim, não sei por que... Talvez porque não fosse meu destino aquele de ser bailarina, então às vezes, eu tinha colegas que furavam até o meu cartão e eu tinha uma colega que se chamava Lia, que ela me ajudava muito, as sextas e sábados eram os dias em que a escola era mais frequentada, então ela me emprestava vestido, me emprestava, me colocava perfumes, sapato não que eu calçava 34 como calço até hoje e ela calçava 38. De maneira que não dava de jeito nenhum, ela me emprestava roupas, me colocava perfumes e alisava meus cabelos e tal e ia para a escola de dança crente que ali eu ia ganhar algum dinheiro para levar para o sustento da minha família, coisa que não acontecia, não é¹¹⁰?

A frase “ficava numa cadeira jogada e ninguém tomava conhecimento de mim” traduz que, naquele momento, Elizeth parecia sentir muita solidão ou quem sabe, um sentimento de rejeição, ausência de calor humano ou qualquer tipo de ilusão que fosse em seus primeiros dias como bailarina de *dancing*. Recém separada e grávida de seu ex-marido, ela tinha a responsabilidade de suprir a necessidade de sua casa. Era realmente uma situação delicada e não há como minimizar a angústia que ela viveu neste período, quando sem autonomia financeira, dependia deste emprego e, para mantê-lo, da amiga que lhe emprestava inclusive as vestimentas que usava para o trabalho. Não pretendo aqui mapear angústias, sofrimentos, sentimentos de uma época por meio de memórias de outras épocas, mesmo que da mesma pessoa, mas é notório, em muitas de suas narrativas, pelo modo como se expressa que ela sentiu, de verdade, muita vergonha deste momento em sua vida. Além disso o fato de ela estar grávida, talvez, fosse um dos motivos pelos quais os homens não a convidavam para dançar, porém não se pode excluir as possibilidades sócios-raciais.

Entretanto, certamente, o drama maior era a preocupação com a família cujo sustento dependia dela. Neste cenário, sente-se todo o incômodo causado pela insuficiência do mínimo para se ter uma vida digna. Fim da noite e o cartão intacto. Por sorte e a despeito de todo constrangimento sentido, algumas colegas vinham ao seu socorro e pegavam seu cartão para ser furado.

¹¹⁰ Ibid.,

A atividade profissional das bailarinas era acompanhada de perto pela Delegacia de Costumes, a qual vigiava e punia rigorosamente descomedimentos e, por exemplo, proibiu terminantemente os "excessos do bamboleio", que seria o deslocamento de quadris à maneira de Carmem Miranda, que, à época, fazia sucesso com o seu canto, requebros e trejeitos. Era obrigatório que cada número de dança durasse o mínimo de três minutos. Esta última visava mais conter a ganância dos donos destes estabelecimentos, que cobrava das orquestras tal velocidade na execução das músicas. Como mostra a crítica do jornalista da época, Ney Machado:

[...] o maestro em cinco minutos fazia o jazz tocar um samba, um fox, uma rumba e um bolero. O sujeito se levantava da cadeira para dançar o "Tico-tico no fubá" e quando no salão já a orquestra estava numa introdução do "Pampamia". Era um horror! Só se ouvia o tic-tic-tic-tic – o barulho do picotar no cartão do paciente.¹¹¹

Nota-se com isto, que, junto com o picote no cartão e os três minutos de dança, estipulados pela Delegacia de Costumes, eram uma espécie de economia do tempo privadas e públicas de controle do sujeito, corpo, do trabalho e da sexualidade. Esta perspectiva conforme escreveu Foucault, configura-se como sendo a microfísica do poder, quando processos se desenrolam na direção dos indivíduos, visando transformá-los por inteiros por meio do controle de seus corpos, hábitos, instintos, pulsões, sentimentos, horários, acometimentos, vicissitudes, das atividades cotidianas as quais estejam obrigados a realizar, atuando deste modo, sobre um intrincado de lutas e de confrontos inerentes as realidades destes indivíduos.¹¹²

Em 1946, foi reconhecido pelo Ministério do Trabalho o Sindicato das Bailarinas e Dançarinas do Rio de Janeiro, com mais de 750 inscritas no órgão da classe. Na época, os números indicavam que mais de mil moças ganhavam a vida como bailarinas de *dancings* cariocas. A diretora do Sindicato, uma ex-dançarina, destacou, em entrevista concedida à *Revista da Semana*, que a instituição tinha como obrigação elevar a condição moral e intelectual das bailarinas. Neste sentido, é possível que a diretora se referisse a necessidade de alfabetizá-las visto que a maioria delas era constituída de analfabetas e, do mesmo modo, declarou que precisava aumentar a assistência médica-dentária para as bailarinas, a fim de que pudessem ter o amparo e a dignidade que mereciam.¹¹³

¹¹¹ MACHADO, 1947.

¹¹² Foucault, Michel. *Vigiar e punir*; nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

¹¹³ Ibid,

As mulheres trabalhadoras da noite sofriam os efeitos de uma ordem social injusta e discriminatória e ainda que vez ou outra experimentassem a influência dos modelos culturais vigentes, evidenciavam através de seus comportamentos as condições existenciais quase sempre marcadas pela escassez de materiais de subsistência, que as obrigavam a uma constante luta. Eram pobres e, por isso mesmo, consideradas perigosas. Estavam sob constante vigilância e, apesar disso, se apropriavam de diversos espaços.¹¹⁴

“Prostituir-se significa ser de todos e de ninguém exclusivamente”.¹¹⁵ Assim sendo, as atividades das trabalhadoras da noite constituíam-se da troca de satisfação de fantasias sexuais por dinheiro, em que, pelos serviços prestados, elas passaram a ser vistas como sujeitos passivos. A violência sentida no cotidiano destas mulheres tanto era física quanto simbólica. Criava-se sobre elas uma imagem depreciativa, na qual perdem seus referenciais de mulher, de cidadã, incorporando-lhes práticas discriminatórias no seu cotidiano, expressas por todo tipo de violência, inclusive a simbólica.

O trabalho delas era informal, sem contrato, podendo uma das partes romper acordos tácitos dessa relação. Isto acarretava situações de abuso na qual, muitas vezes, as mulheres eram vítimas da prática de atos agressivos, por parte de muitos homens, de humilhação e desprezo. Contrariando o que lhes impunham as normas sociais, elas não titubearam em lançar mão dos recursos de que dispunham para fazer frente a uma situação considerada nociva à sua honra e integridade ou que considerassem prejudicial à honra.¹¹⁶

A prostituição foi experienciada como subterfúgio do ambiente familiar, da disciplina do trabalho, dos códigos normativos convencionais: espaço de intensas quebras de vínculos e de construção de novos territórios de desejos. Caracterizou-se, portanto, como lugar do qual surgiu uma diferente performance desejante - anárquicas microscópicos e distintas, mais do que como lugar da contravenção da proibição sexual, como é comum ser analisada. Nos espaços do prazer ocorrem possibilidades de perda da identidade na relação sexual, uma quebra de vínculos subjetivos, com inversão dos papéis e dramatização de situações, criando um ambiente adequado a manifestação de impulsos incontroláveis, visto como um tabu na relação conjugal normalizada.¹¹⁷ Neste sentido, como pontua, Margareth Rago:

¹¹⁴ SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: PRIORE Mary Del; PINSKY, Carla Bas sanezi. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

¹¹⁵ RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p.17

¹¹⁶ SOIHET, 2015, p.398.

¹¹⁷ RAGO, 2008, p.27.

A prostituição pode ser focalizada tanto como resposta a uma situação de miséria econômica, quanto de transgressão a uma ordem moral acentuadamente rígida e castradora. Sua função principal seria a de aliviar esporadicamente a tensão criada pela imposição de estritas regras de comportamento sexual permitindo aos homens e às mulheres "desviantes" dar vazão aos impulsos libidinais, represados no interior da família nuclear.¹¹⁸

Cinco anos após ser reconhecido pelo Ministério do Trabalho, o Sindicato das Bailarinas de Dançarinas do Rio de Janeiro anunciou, em 1952, o cancelamento da sua carta sindical e o retorno das suas associadas ao Sindicato dos Empregados em Casas de Diversões do Rio de Janeiro, seu antigo órgão de origem. A motivação para extinção do órgão classista teria sido a falta de interesse das suas associadas.¹¹⁹

O Café Belas Artes, localizado na Praça Tiradentes, importante ponto frequentado por turistas, que apresentava artistas da estirpe de Guerra Peixe, foi, pode-se dizer, responsável pela intensa atividade artística dos *dancings*. Tamanha era a badalação na área que o Café acabou abrindo o *Dancing Belas Artes* no seu andar superior. Além disso, era escolhido pelos tímidos e solitários para se entreterem. Bastava comprar um cartão com uma quantidade de músicas, tantas quantas ele quisesse, pagando por música, era só escolher a bailarina e a diversão estava garantida.¹²⁰ De acordo Lenharo,

Havia um lado mundano e prático nos *dancings* que favorecia a circulação de uma imagem um tanto quanto negativa desse ambiente. O dancing abria espaço para principiantes ou para nomes que ainda não haviam alcançado o estrelato. Entre os artistas, havia os que não cantavam em dancing. Linda Batista, Emilinha, Marlene cantavam em cassinos, que investiam muito em artistas estrangeiros [...]. Na era do nacionalismo oficial, o prestígio ficava com os artistas estrangeiros. Os nacionais recebiam pouco, e poucos eram prestigiados pelos cassinos. Depois do seu fechamento, as boates começaram a aparecer, e a tendência se inverteu: os artistas estrangeiros, mais caros, começaram a escassear, e o artista nacional ficou mais valorizado.¹²¹

É possível observar nestas entrelinhas, neste contexto histórico, havia um recorte racial e de classe exercidos tanto pelos cassinos frequentados por pessoas de alto poder aquisitivo, que apreciavam os artistas estrangeiros tidos como superiores, quanto pelas cantoras citadas

¹¹⁸ Ibid, p.27

¹¹⁹ JR. R, Magalhães. O Sindicato das Bailarinas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 8.978, ed. 8953, p.114,04jan.1952. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/ocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=sindicato%20das%20bailarinas&pasta=ano%20195. Acesso em: 22mar.2018.

¹²⁰ LENHARO, 1995, p.23.

¹²¹ Ibid, p.24.

que não se apresentavam nos *dancings*, cujo motivo, pode-se aventar, seja o fato de estes não poderem pagar os elevados cachês das artistas de sucesso.

Além disso, para elas, estar em meio a esta elite poderia significar visibilidade e prestígio. De modo que para os *dancings* restou dar oportunidade aos artistas em início de carreira ou com pouca visibilidade no meio artístico, e, também, devido aos valores cobrados por eles, conforme os motivos já alegados, que deveriam ser bem menores. Elizeth Cardoso, por exemplo, declarou nunca ter sido convidada para apresentar-se em um cassino e que jamais tenha sequer entrado nalgum deles.¹²²

Provavelmente, a presença da figura da "bailarina" expressava o "lado profano" que marginalizava a imagem dos *dancings*, já que naqueles ambientes de clientela, predominantemente masculina, não era permitida a presença de outras mulheres que não fossem as bailarinas. Elizeth Cardoso teve seu reinício de carreira como cantora oportunizada num *dancing*. Não tendo obtido êxito enquanto bailarina tornou-se *lady crooner* de uma orquestra no *dancing* em que atuou por vários anos, na década de 1940.

Outra questão é que sobre as moças que vivam da dança incidia forte preconceito e, apesar disso, as vagas eram muito disputadas. As pretendentes faziam filas esperando que alguma efetiva deixasse seu lugar. Das candidatas os gerentes das casas exigiam que fossem maiores de 18 anos e apresentassem carteira comprovando ser afiliadas ao Sindicato das Bailarinas e Dançarinas do Rio de Janeiro, carteira profissional do Ministério do Trabalho e, o essencial, autorização da Delegacia de Costumes. O atestado de bons antecedentes que devia ser requerido no distrito onde a candidata morava, mas este nem era tanto exigido.¹²³

Procediam do subúrbio carioca e de outras regiões do Brasil. Algumas não tinham parentes ou não eram reconhecidas por estes, por causa da profissão, associada à liberalização sexual e moral, transgressão, extravagâncias e comportamentos não convencionais. Chegaram ao *dancing* como outras ao balcão das lojas ou ateliês onde moças pobres costuravam para as mulheres finas da sociedade. Muitas delas tinham histórias atreladas aos termos, drama, solidão e frustração. Contudo, uma vez que adentravam naquele ambiente, sair e não voltar era pouco provável.¹²⁴

A prostituição deve ser vista, portanto, como um espaço efetivo de resistência ao ideal da mulher frágil e submissa. Entretanto, por outro lado, a prostituição revela-se também como produto dos valores morais que presidem a sociedade brasileira do século passado, o que situa contraditoriamente como um espaço

¹²² CARDOSO, 1970.

¹²³ MACHADO, 1947.

¹²⁴ MARQUES, Sarah. A casa das bailarinas. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v.2, n.19, p.32-33, fev., 1943.

de reação e de manutenção destes valores. Um espaço econômico, sexual e emocionalmente marcado também pela presença de uma rede de exploração e de dominação que se expressa, por exemplo, nas relações entre a prostituta e as figuras do gigolô, da cafetina e, muitas vezes, do próprio cliente.¹²⁵

Havia aquelas que trocaram um emprego de salário-mínimo no comércio pelo cachê maior que a dança podia proporcionar. Outras conciliavam os empregos ou a atividade de costureira em suas casas, com a atividade de bailarina. Geralmente estas, no dancing, utilizavam um pseudônimo, nunca o social. Algumas eram mães solteiras ou abandonadas pelo marido, arrimo de famílias, outras simplesmente solteiras. Chegavam voluntariamente, buscando melhorar as condições pela sobrevivência. Em meio a elas, havia uma ou outra que estudava corte e costura com projeto de se tornar costureira, casar e ter uma vida "normal", conforme o modelo social que a época pedia. Não era fácil encher um cartão de furos nas noites frias. Os clientes bebiam menos e, por conseguinte, dançavam menos. Na madrugada algumas estavam cansadas, outras ébrias, mas nunca sem algum dinheiro na bolsa.¹²⁶

As gafieiras eram consideradas locais dançantes mais populares. As que mais se destacavam eram as do *Rio* e a *Elite*. As gafieiras, como os *dancings*, além de proporcionarem o prazer da dança, eram uma ótima fonte de renda para bailarinos, cantores e músicos e, em algumas ocasiões, como no caso dos *dancings*, abriam oportunidades para a carreira artística de muitos, como foi o caso da própria Elizeth Cardoso, Nora Ney e de Ângela Maria, que foram dançarinas antes de se tornarem *crooners*. O *dancing* aqueceu e dinamizou a vida artística da cidade já a partir de 1936, quando se instalaram o *Avenida Danças* e o *Brasil Danças* em um espaço no qual já existiam cinemas, teatros e restaurantes.¹²⁷

As intervenções urbanas empreendidas no Rio de Janeiro pela administração Henrique Dodsworth, (1937- 45), semelhante àquelas executadas no começo do século XX, fizeram com que a Lapa viesse a conhecer a decadência. As reformas incluíram fechamento dos prostíbulos, expropriações e demolições de prédios no coração do bairro, dentre os quais quatro igrejas, sendo a igreja de São Pedro em estilo barroco original. Tais mudanças determinaram o fim da Praça Onze, coração da "Pequena África", reduto de sambistas pioneiros. Estes locais deram lugar a muitos parques na cidade, assim como à Avenida Brasil.¹²⁸

¹²⁵ ENGEL, 2004, p.27.

¹²⁶ MACHADO, 1947.

¹²⁷ Ibid, p.23.

¹²⁸ Ibid, p.7.

1.4.1 Desaguar na Lapa

Vou à Lapa, perfumada
Viro outras, beijo sem
Madrugada, sou da lira
Manhãzinha, de ninguém¹²⁹

A partir dos anos 1940, a Lapa não era mais a mesma. Tornara-se violenta e seu ambiente, aterrorizante. Estabeleceu-se no local um policiamento intransigente, no qual não se podia confiar, por conta das rivalidades instituídas entre soldados que pleiteavam trabalhar enquanto seguranças particulares, contratados pelos cabarés que permaneceram de pé. Assim, em cada esquina, um grupo armado diferente mantinha viva a concorrência entre os soldados, de tal modo que o clima familiar que antes imperava na Lapa dera lugar à perigosa malandragem e à violência, desaparecendo com os famosos cabarés daquela área. Dentre eles o Tabu, o Royal Pigalle, o Viena-Budapest, o Apolo e o Rex.¹³⁰

Do fechamento dos cabarés, resultou também o fim das mesas de jogos, a evasão dos clientes com dinheiro no bolso, o deslocamento da prostituição para a região da Cinelândia, do Catete e mesmo para o mangue, além dos gigolôs e dos malandros – desse modo, o deslocamento de toda uma cadeia produtiva para outras áreas da cidade.

No início da década de 1940, esta área da cidade sofreu o seu primeiro contratempo quando o delegado de polícia da cidade, coronel Alcides Gonçalves Etchegoyen, empreendeu uma histórica caçada contra a prostituição na Lapa. Foram fechadas várias pensões e cabarés das ruas Taylor, Joaquim Silva e Conde Lages. Eram frequentes as batidas contra cabarés onde homossexuais e prostitutas eram caçados.¹³¹

O clima repressivo nestes ambientes acabou por repelir artistas e intelectuais da vida noturna da Lapa, bem como os curiosos chiques, que vinham da Zona Sul. De modo que, nos anos de 1950, a Lapa compreendia apenas o entroncamento das ruas Mem de Sá, desde o Largo da Lapa até a esquina dos Arcos com Visconde de Maranguape, igualmente desde o Largo até Evaristo da Veiga.¹³²

A boemia carioca não se delimita apenas em torno dos cassinos, cabarés e gafieiras. Os cafés do centro da cidade também eram pontos certos de encontros e reuniões de diferentes grupos que movimentavam aspectos da cultura carioca. Inúmeros cafés que se espalhavam pela

¹²⁹ BEIJOS de sem. [Compositor e interprete]:Adriana Calcanhoto. Rio de Janeiro: Sony BMG (Fx 05. 2:50m), 2 011.

¹³⁰ Ibid,

¹³¹ CASTRO, 2015.

¹³² Ibid,

cidade eram dotados de uma identidade própria, de particularidades que os diferiam e os tornavam inconfundíveis, fossem nas atitudes, fossem nas indumentárias dos seus frequentadores. Curiosamente, as fronteiras que separavam esta boemia estabeleciam uma rivalidade que não alimentava ódio, nem reivindicava coisa alguma que não estar cada qual em seu reduto.¹³³

Assim, atores das companhias de revistas que atuavam na Praça Tiradentes frequentavam o Café Ópera, na Rua Pedro I, bem atrás do Teatro Carlos Gomes. O pessoal de apoio, contra regras e os pontos de teatro, o dos Artistas, na esquina da rua do Senado com Pedro I; no Capital, à Praça Tiradentes, 32, esquina da Avenida Passos, os músicos que se reuniam também em frente do Teatro João Caetano, junto à estátua do ator que deu nome à esta casa de espetáculos; no Rio Branco, na Rua São José, o pessoal ligado ao futebol, mais precisamente ao Flamengo, foi demolido nos primeiros anos da década de 1940 para dar passagem a uma avenida; na discreta e retraída Álvaro Alvim, atrás do tumulto da então elegante Cinelândia, o café Douradinho era o preferido dos comediantes; na Praça Floriano, 55-B, o Amarelinho, um dos mais novos e arrojados da cidade para a época, se impôs como preferido dos intelectuais, escritores e jornalistas, também considerado sucursal da Academia de Letras porque em suas mesas de vime sobre a calçada movimentada da Cinelândia se discutiam os problemas da literatura no Brasil; e no grande edifício que ocupava todo o quarteirão compreendido entre as Avenidas Rio Branco, esquina com a Rua Bethencourth Silva, também conhecida como "Esquina do Pecado", e a Treze de maio, o Nice, onde se reuniam compositores, cantores e o pessoal do Rádio.¹³⁴

1.4.2 “O Café Nice era um pedaço do céu”

A *Casa Nice* surgiu em 1928, perdurando 26 anos. Dividia-se em dois ambientes: um com pequenas mesas de mármore, onde eram servidos cafezinhos e médias com pão e manteiga, e o outro reservado, com mesas forradas e cadeiras estofadas, para os chás, bebidas caras etc. Também havia mesas e cadeiras de vime nas calçadas, onde se serviam refrigerantes, lanches e o cafezinho como complemento de alguma refeição. Foi o lado do cafezinho e da média com

¹³³ CORDEIRO, Mario. Aspectos Curiosos e Pitorescos da Cidade. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed.3915, p-15-23, mar.1941.

¹³⁴ HOLANDA, Nestor. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1970. p.38.

pão e manteiga que tornou a *Casa Nice* famosa, popularizando o estabelecimento como *Café Nice*.¹³⁵

O *Nice* foi, durante tempos, um escritório dos compositores cariocas. Lá, se reuniam para negociar as marchas, sambas, valsas e canções que compunham e para apresentar suas canções aos amigos enquanto tomavam um cafezinho. Do grupo dos muitos famosos que o frequentava, fazia parte Aaulfo Alves, Marçal, Alcebíades Barcelos (Bide), Roberto Martins, Custódio Mesquita, Evaldo Ruy, Ary Barroso, Araci de Almeida, Pixinguinha e Chico Alves, Silvio Caldas e Mário Lago.¹³⁶

Dos morros, surgiam os virtuosos e compositores que, se não adentravam, ficavam aceirando o café na expectativa de que ali aparecesse um cantor famoso, qualquer que fosse. Quando isso acontecia, o “malandro” logo o surpreendia soltando a melodia, marcando o ritmo com a caixa de fósforos. Se o samba fosse considerado bom, não demorava a ser gravado em disco. Assim, ganhava fama e o seu criador inominado, quase sempre, permanecia no seu barraco de zinco improvisando outras melodias ao violão.

Ary Barroso despontou e cresceu musicalmente no mesmo período que a maioria dos artistas que frequentavam o *Café Nice*. Ary concedeu a uma revista entrevista em que expõe, entre outras coisas, a importância do *Café Nice* para o samba e da preocupação dos compositores com a qualidade musical dos sambas produzidos daquele momento.

Era o quartel general do samba. Às vezes, ali no Nice, nós nos reuníamos para discutir as coisas mais variadas. Desde uma alteraçãozinha qualquer na melodia, até a situação política reinante naquela época. Mas uma coisa é certa: naquele tempo, havia de fato uma competição artística entre os compositores. A preocupação era vencer pela beleza da música. E você vê que músicas de quinze anos atrás possuem uma substância melódica. Quem é que não canta ainda "as Pastorinhas", de João de Barro e Noel Rosa; "Foi ela", de minha autoria; "Taf" de Lamartine Babo? São músicas que resistem aos anos. Pertencem ao que se pode chamar de período clássico da música popular Brasileira. E não é por vaidade, mas isto está a vista de todos[...].¹³⁷

Em 1954, finalmente, o *Café Nice* e toda a "esquina do pecado" vieram abaixo. Todo o quarteirão foi requerido judicialmente pela Caixa Econômica para a construção da sua sede.¹³⁸

¹³⁵ HOLANDA, 1970.

¹³⁶ NASSER, David. O Rio da Velha Guarda. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ed. 5820, p.10, 1 mar. 1955. 1º Caderno. Disponível em: 05 fev. 2017.

¹³⁷ SILVA, Arlindo. Ary Barroso acusa! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 13, ed.13, p.105_106, 10 jan. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pagfis=84726>. Acesso: 05 ago. 2019.

¹³⁸ SILVA, 1953.

Anos após o seu fim, o compositor Milton Carlos compôs a música, *Memórias do Café Nice*, destacando algumas sutilezas daquele ambiente, e que foi gravada por Nelson Gonçalves:

Ah! Que saudade me dá[...]/ Do bate papo/ Do disse-me-disse/ Lá do Café Nice/ Ah! Que saudade me dá/ De cadilac chegava o Chico Alves/ Logo no samba queria entrar/ E Ismael só na de pão com manteiga/ Até esquecia a nega pra poder ficar/ E o samba varava a madrugada/ O Café Nice era um pedaço do céu/ Num canto batucava João de Barro/ Lamartine, Pixinguinha/ Almirante e Noel/ Ah! / Que saudade me dá/ [...]/ Caymmi sem barriga e sem madeixas/ Mostrava a Carmem o que é que [...].¹³⁹

Em meio aos artistas boêmios existia uma forma de camaradagem intrínseca, pela qual o grupo mantinha-se fiel aos colegas homossexuais, não permitindo que pudessem discriminá-los ou ridicularizá-los em outros meios. Na época, havia certa hostilidade no meio artístico contra os gays e, por isto, os artistas boêmios mantinham em segredo as orientações sexuais dos colegas da comunidade boêmia. Nem mesmo contra Chico Alves, que era sabidamente bissexual, ou Ciro Monteiro, este grupo deixava vazar algum tipo de chacota que fosse.¹⁴⁰

Dentre os artistas boêmios, a presença de Aracy de Almeida, uma das cantoras cuja voz Elizeth Cardoso começou imitando, era por certo a da única mulher a fazer parte do grupo. Excêntrica, chocante, distinta por sua rara beleza, estranha aos padrões da época. Usava costume branco, gravatas de bolinhas, sempre de sapatos baixos. Tinha os cabelos com corte à *la garçonne*. Também intitulada de *Rainha do Balacobaco* por conta de suas peripécias e escândalos, Araci foi cantora de sucesso nos anos de 30, 40 e 50 do século XX. Era a mais renomada intérprete de Noel Rosa e tudo apontava para uma homossexualidade, embora este traço não se evidenciasse publicamente. Mas a masculinização no trajar não seria uma espécie de deboche? Ao adotar tal estética, será que não queria ostentar diante da sociedade a sua orientação sexual? Parece que, pelo contrário, chegou a casar-se com um goleiro do Vasco. Fato era que ela gostava de conviver entre homens, em ambientes artísticos como o *Café Nice*, em meio a "malandros boêmios, criadores de músicas e expressões próprias" que definiam a identidade do grupo e a assimilação mais vasta dela mesma. Dizia de si própria: "Não descobri minha vocação para cantora, era menina pilantra, safada, que não queria estudar e nem sabia fazer nada, daí comecei a cantar".¹⁴¹

¹³⁹ MEMÓRIA do Café Nice. [Compositor e interprete]: Arthur Reis Monalisa; Milton Carlos; Rio de Janeiro, B MG-Brasil limitada (LP 20110822), 1975.

¹⁴⁰ LENHARO, 1995.

¹⁴¹ Ibid., p.27.

Neste cenário, era proporcionado aos artistas, em especial àqueles que trabalhavam à noite, experimentar uma liberdade de expressar e comunicar semelhante àquela praticada pelas camadas populares em seu dia a dia. Tanto os artistas quanto os autores tinham privilégios e moviam-se nesse espaço com destreza. Suas formas de trabalho e estilo de vida boêmio lhes favoreciam uma liberdade que os desobrigava socialmente de compromissos como o casamento, trabalho e família. Nesta construção idealizada, ser artista e boêmio significa viver diferentemente, colocar regras no dia a dia.¹⁴²

A Lapa além de frequentadores intelectuais acolhia também outro grupo que fazia um intercâmbio entre os primeiros e as manifestações culturais populares da época. Este grupo trazia como legado de sua origem social, a pobreza material e falta de estudos. Apesar de pouquíssima ou nenhuma escolaridade, o que eles muito desejavam era se garantir como profissionais no meio musical. Entretanto, parecia haver um jogo de cartas marcadas no qual para eles, existia maiores dificuldades.

Em princípio, os intérpretes importantes da malandragem, de certa maneira, não representavam a qualidade social de malandro, e geralmente estes cantores gozavam de sucesso profissional e diversificavam suas fontes de renda se permitindo viver em condições confortáveis.¹⁴³ Observa-se, ainda, que, dentre os compositores negros da época, Ataulfo Alves e Pixinguinha devem ser analisados como ocorrências à parte, porquanto não se emolduravam nos contornos sociais da malandragem e tiveram carreiras estáveis e ascendentes. Pixinguinha era arranjador e maestro, o que fazia dele um artista muito solicitado e lhe dava uma condição razoável para viver sua boemia.¹⁴⁴

A expressão mais criativa e também mais estigmatizada dessa boemia não é branca e tampouco oriunda da classe média. É negra e pobre. O panorama da boemia, com raras exceções, era composto de artistas, compositores e cantores brancos. Estes, em geral, eram bem-sucedidos, tinham estudos, garantidos em seus empregos públicos e financeiramente estáveis. O lado negro da boemia se inscreve no espaço sociocultural da malandragem, território de grande criatividade artística de sons, poesias, ritmos e ao mesmo tempo espaço complicado e diferente da cultura popular, restrito ao limite da luta pela sobrevivência.¹⁴⁵

A boemia negra e malandra compõem um momento histórico da socialização dos grupos de negros, mulatos e brancos pobres dentro da sociedade carioca num momento avançado da

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid,

¹⁴⁴ Ibid,

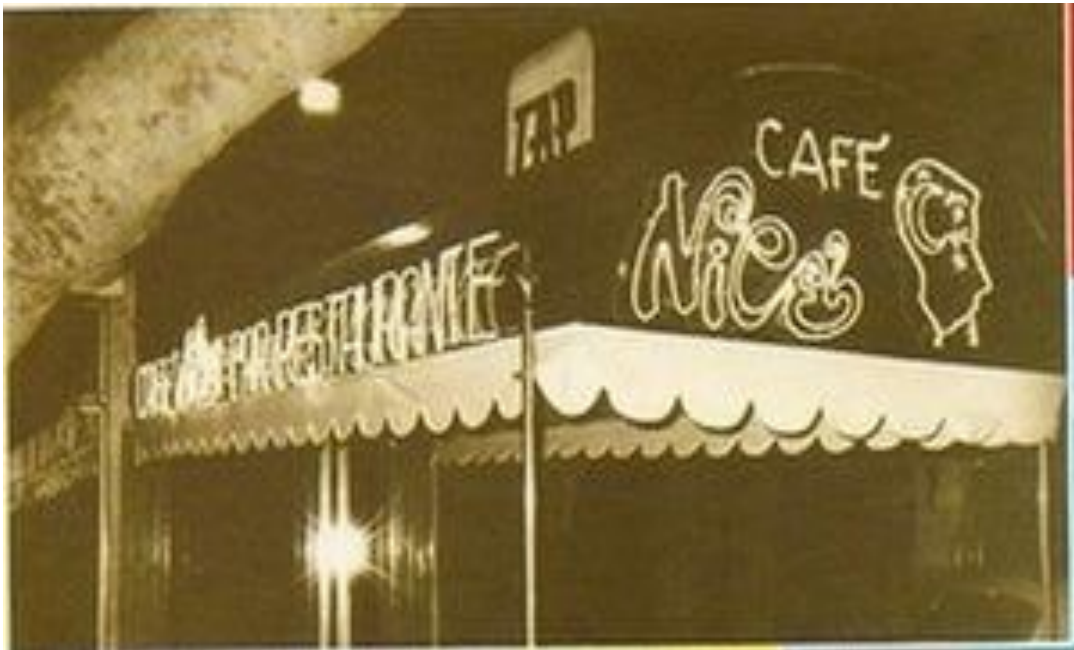
¹⁴⁵ Ibid,

industrialização e urbanização. Tanto o ser boêmio quanto o malandro registram períodos desiguais e instáveis de entrada no mercado de trabalho, no que se refere a profissionalização do artista popular. Embora este seguimento estivesse em franco crescimento, era seletivo e cheio de exceções aos menos preparados nas disputas por espaços. No caso dos artistas negros, estes enfrentavam dificuldades ainda maiores e sua boemia exibida repetidamente como manifestação cultural de instabilidades experimentadas por aqueles que enfrentam as complicadas relações de disputas no mercado de trabalho.¹⁴⁶

Em meio às suas produções musicais e poéticas com a malandragem, os artistas constituíam sua experiência malandra e, por conta disso, sobrecarregavam os vínculos que ela causava. Conforme aponta Lenharo, se malandro, é suspeito; se suspeito, há que ser ainda mais malandro. Tanto é que havia malandro militando pela criação da União Brasileira de Compositores e pela regulação dos direitos autorais e de composição. Essa militância será crucial para criação do Sindicato dos Compositores Musicais em 1952.¹⁴⁷

O golpe de misericórdia no que ainda restara da boemia no bairro da Lapa foi a abertura de uma nova área do gênero na Avenida Presidente Vargas, que já havia passado pelas reformas de saneamento

Figura 4-Café Nice



Fonte:¹⁴⁸

¹⁴⁶Ibid., p.31.

¹⁴⁷ Ibid., p. 34.

¹⁴⁸ Disponível em: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/2189391:BlogPost:39489>. Acesso em: 23 mar. 2018.

Figura 5- - Orlando Silva, Cristóvão Alencar, Antônio Nássara, Roberto Martins e Evaldo Rui, em uma mesa do legendário Café Nice



Fonte:¹⁴⁹

1.5 O Samba, “Agoniza, mas não Morre”¹⁵⁰

Samba
 Negro, forte, destemido
 Foi duramente perseguido
 Na esquina, no botequim, no terreiro¹⁵¹

Terminada a Segunda Guerra e abertas as portas das importações urbanas, observou-se uma tentativa da população em adequar-se aos padrões do "moderno", atirando-se às compras de bens de consumo que lhes proporcionaria o acesso à tão sonhada "modernidade", tais como: o uso do *ray-ban* e do *blue jeans*, do consumo de *whisky*. A isto se somava a busca de diversão em lugares fechados como as boates montadas nos subsolos dos edifícios em Copacabana e a adesão às orquestras internacionais que propagavam os ritmos da moda, feitos para dançar, como o *foxblue*, *be-bop*, bolero e, já a partir dos anos 1950, o *rock and roll*. Ocorria, assim, um

¹⁴⁹ Disponível em: <https://bethcafe.blogspot.com/2009/09/cafe-nice-maior-mercado-de-musica.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

¹⁵⁰ Título da composição do sambista Nelson Sargento, de 1978. Nos versos "Negro, forte, destemido/Foi duramente perseguido", da canção “Agoniza, mas não morre”, quis fazer uma crítica à perseguição da polícia ao samba e à invasão de ritmos estrangeiros nas rádios e na televisão. “Era para os compositores da época não se entregarem. Sempre fizeram samba. Correndo ou não da polícia, eles faziam samba. E quando houve uma invasão de música estrangeira, o 'Iê-iê-iê', bolero, tango, o samba ficou naquela balança”, explica o sambista, que entende que novas vertentes também colocam o ritmo, agora, em uma situação parecida com a de quase 40 anos atrás. Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2016/10/24/lenda-viva-do-samba-nelson-sargento-defende-que-o-ritmo-continua-agonizando-mas-nao-vai-morrer>. Acesso em: 05 mar. 2018.

¹⁵¹ AGONIZA, mas não morre. [Compositor e interprete]: Nelson Sargento; Rio Janeiro: El Dourado, 1979.

processo de norte-americanização dos costumes e do lazer urbano e, ao mesmo tempo, a desvalorização de tudo que parecesse regional ou nacional.¹⁵²

A chegada de ritmos estrangeiros no cenário nacional nos anos de 1940 traz agitações e polêmicas ao meio musical. Inicialmente através do rádio e do disco, mas não demoraria que o cinema passasse também a fomentar este processo. A partir de meados dos anos 40, produções cinematográficas mexicanas foram importadas e as versões de suas canções-tema se transformam em sucessos. Isto abriu as portas para que importantes nomes do bolero mexicano, como Agustín Lara, Pedro Infante e outros viessem se apresentar no Brasil. O bolero acabou por se popularizar em todo o continente americano e até mesmo na Europa.¹⁵³

Inicialmente de modo sobrepujado e reprimido, por conta das animosidades mantidas no meio musical, o bolero também caiu no gosto dos brasileiros. A resistência em aceitar que o bolero tinha sido bem acolhido entre os brasileiros se relacionava às questões culturais que envolviam um contexto de tal importância no cenário musical. Além, é claro, do desinteresse dispensado ao romantismo que este ritmo traduz. Sendo um ritmo dançante, melodioso e romântico, parecia mais ideal para os namorados. Muitos brasileiros da segunda metade do século XX produziram boleros e chegaram a lhe acrescentar elementos do samba. A isto chamaram de sambolero e, mais tarde, samba abolerado.¹⁵⁴

Dentre os artistas brasileiros que na época faziam sucesso e que gravaram boleros estavam Francisco Alves, alcunhado Rei da Voz, que interpretou *Frio em minha alma* composta por Miguel Angel Valladares e Haroldo Barbosa, *Esmagando Rosas* e *Sob a máscara de veludo*, de Alcir Pires Vermelho e David Nasser. Por sua vez, Ângela Maria interpretou *Sabes Mentir*, de Othon Russo.¹⁵⁵ O bolero é um gênero que nunca mais deixaria de fazer parte do cenário musical brasileiro, com esta denominação ou com outras, como música romântica.¹⁵⁶

Dessa maneira, o “produto” música urbana de procedência popular, que, desde os anos 1940, fora produzida por um grupo diversificado de compositores, composto inclusive por profissionais liberais como os médicos Joubert de Carvalho e Alberto Ribeiro e os advogados Humberto Teixeira e Ary Barroso, enfrentava, em plena década de 1950, a concorrência de gravações originais de músicas estrangeiras, além das versões.¹⁵⁷

¹⁵² TINHORÃO, 1998, p.307.

¹⁵³ LOPES, Maria Aparecida. *Foi assim*. Contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957). 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. p.28.

¹⁵⁴ MÁXIMO apud LOPES, 2011, p.28

¹⁵⁵ LOPES, 2011, p.28.

¹⁵⁶ De fato, o ritmo é recorrente na recente discografia de artistas brasileiros. É sabido, por exemplo, que a cantora Nana Caymmi nunca vendera tantos discos até gravar em 2001 um CD no qual ela interpreta apenas canções clássicas dos boleros.

¹⁵⁷TINHORÃO, 1998.

A música urbana brasileira parecia estar em franco declínio. As produções dos cantores populares, também consideradas "músicas do morro", eram gravadas em escala bem menor. À exceção dos sambas enredos, feito para as escolas de samba, que, desde a década de 1930, integrava o carnaval carioca, favorecida pelo fascínio que os desfiles, exerciam junto à classe média, e as criações baseadas no aproveitamento de sons rurais, que se diluíram de vez nos arranjos da orquestra, encomendados pelas gravadoras na tentativa de também agradar esta classe.¹⁵⁸

1.5.1 Da bossa nova à volta por cima do samba

“Saudade fez um samba”.¹⁵⁹ Recapitulando, a presença da música estrangeira no mercado musical nacional, a partir do final dos anos 1940, não apenas provocou uma decadência na produção da música popular brasileira comercial como do mesmo modo teria despertado nos jovens, filhos da classe média emergente do pós-guerra, cuja maioria era de moradores e frequentadores da Zona Sul do Rio de Janeiro, a necessidade de produzir uma música mais elaborada nos moldes dessa onda de internacionalização.

Assim, no início dos anos 1950, observa-se, sutilmente, uma movimentação artística musical que vai desabrochar na segunda metade da década. Tal movimentação teve como precursora aquilo a que se chamou samba moderno e que ganhou inovações apresentadas, sobretudo, por artistas que viviam fora do Brasil, cujo estilo de interpretar sofrera claras influências da música norte-americana como Dick Farney, Luiz Bonfá, Tito Madi e Lúcio Alves, na época, ídolos da juventude brasileira de classe média urbana.¹⁶⁰

Para além dos artistas citados e da influência jazzística aprecio ainda que outros aspectos foram indispensáveis ao aparecimento da bossa nova, tais como a colaboração de diversos músicos do Brasil como o conjunto-vocal Os Cariocas, os violonistas Garoto e Luís Bonfá, o arranjador Radamés Gnatalli, o pianista e compositor Johnny Alf, compositores da Geração Dorival Caymmi e Ary Barroso e, ainda, a contribuição da música erudita brasileira, entre outros, Villa-Lobos, e Cláudio Santoro, estes com forte presença na música de Jobim.¹⁶¹

Observou-se que, neste mesmo período, no Rio de Janeiro, foi se delineando a separação social marcada inclusive pelo desenho geográfico. Esse processo, no entanto, vinha ocorrendo

¹⁵⁸ Ibid, p.309.

¹⁵⁹ SAUDADE fez um samba. [Compositor e interprete]: Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli; João Gilberto. Rio de Janeiro: Odeon (370793891) 1992.

¹⁶⁰ BOLLLOS, 2010.

¹⁶¹ Ibid,

gradualmente ao longo das modificações urbanísticas pelas quais passara a cidade desde o final do século XIX. De tal modo, os pobres foram levados para os subúrbios cada vez mais distantes da zona norte. Enquanto os ricos e os remediados ocuparam as áreas planas do Leme, nas proximidades do Pão de Açúcar, até o Leblon, de frente para o mar.¹⁶²

Para Tinhorão, a geração da classe média carioca, estabelecida em Copacabana, deu origem a um grupo de jovens que rompeu com a tradição musical popular da cidade. Muitos desses jovens sequer faziam ideia daquela "espécie de promiscuidade social" que, anos antes, proporcionara uma rica troca de informações entre pessoas de classes sociais diferentes. Essa separação teria se iniciado ainda na década de 1940 pelos compositores no momento do *be-bope* do samba abolerado,

Em matéria de música popular, a experiência dos jovens da zona sul do Rio de Janeiro constituía um novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras sujeitas às ilusões do rápido processo de desenvolvimento com base no pagamento de royalties à tecnologia estrangeira.¹⁶³

Tinhorão, pelo modo como se expressa, mostra-se ressentido pelos rumos que a atenção à música popular produzida no Rio estava a receber nesta época. Ele parece manter aversão às novidades que se desenhavam no cenário musical. Suas palavras apontam para essa tendência quando afirma que isto decorria da falta de conhecimento dos jovens, dos mistérios que envolviam a produção musical popular e da falta de identificação, sensibilidade e sintonia diante da pulsação dos ritmos negros. Tinhorão parecia acreditar que o samba tradicional, ritmo nacional, seria representado pela substituição rítmica improvisada, pela descontinuidade do acento rítmico da melodia. O que, na época, segundo ele, recebeu o apelido de “violão gago” e sobre o qual iria se sustentar o acompanhamento dos sambas de bossa nova.¹⁶⁴

Ruy Castro manifesta uma visão adversa de Tinhorão. Para esse autor, aqueles jovens não gostavam de samba, tampouco de carnaval, e para muitos deles “o mundo não era um pandeiro, mas as sofisticadas harmonias de Axel Stordahl,¹⁶⁵ os discos de Frank Sinatra, na gravadora Columbia, e poderia até ser o mar de violas, violino, violoncelo e oboé do maestro

¹⁶² TINHORÃO, 1998.

¹⁶³ Ibid, p.309-310.

¹⁶⁴ Ibid, p.310.

¹⁶⁵ Axel Stordahl - trompetista, arranjador e líder de banda americano, muito conhecido por seu trabalho junto ao jovem Frank Sinatra na década de 1940, pela Columbia Records. Com suas sofisticadas orquestrações, Stordahl ajudou a trazer arranjos pop para a era moderna. (Nasceu em Nova Iorque, 8 de agosto de 1913 - faleceu na Califórnia, 30 de agosto de 1963).

Radamés Gnatalli, nos arranjos da composição Copacabana,¹⁶⁶ gravada por Dick Farney em 1946”. Eles eram apaixonados pelas bandas de swing, pelos *crooners* e pelos conjuntos vocais americanos.¹⁶⁷

Caetano Veloso, defensor da bossa nova, escreveu um artigo que repercutiu de modo intenso após sua participação num debate promovido e publicado pela Revista de Civilização Brasileira (1966), intitulada *Que caminhos seguir na música Popular brasileira?*¹⁶⁸ Caetano considerava as afirmações de Tinhorão anti-modernas, pois defendiam uma autenticidade para o samba e, ainda, que eram representativas de uma tendência sistemática que fazia um juízo equivocado sobre a capacidade dos jovens no que dizia respeito à música brasileira. Assim, contrapondo a Tinhorão e certo da necessidade de relativizar a ideia de tradição do samba, no texto ele apresenta sua construção cultural:

Se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca. Reagindo contra a possível inautentificação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Kéti e Cartola. Entretanto o samba a muito que deixou de se restringir à Bahia. E ninguém pode acusar a boa-fé de Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e sem ser semianalfabeto.¹⁶⁹

É interessante considerar que a nova tendência tinha origem emblemática e que ganhou força a partir da difusão das boates em Copacabana, cuja clientela de turistas estrangeiros e representantes do chamado “café brasileiro” demandava um tipo de música dançante, como a ofertada a partir do final da guerra às classes média e alta através dos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, baterias e pistaos que executavam um tipo musical que entremeava jazz e samba sem preocupação com qualidade da interpretação vocal.¹⁷⁰

¹⁶⁶ “Copacabana”, samba-canção de João de Barro e Alberto Ribeiro (1946), gravada por Dick Farney. Os arranjos do maestro Radamés Gnatalli para esta canção causaram incômodo no período, mas posteriormente foram considerados como marco da modernização da música brasileira. Mais detalhes, CABRAL, Sergio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

¹⁶⁷ CASTRO, Ruy, *Chega de saudades: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.31-32.

¹⁶⁸ BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per musi-* Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 29, p. 154_168, jan./jun. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151775992014000100016&lng=en&nrm=iso. Acesso: 27 mar. 2020.

¹⁶⁹ VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: SALOMÃO, Waly (org.). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra e Ronca, 1977. p.1.

¹⁷⁰ TINHORÃO, 1998, p.310.

Foi nessa conjuntura que, aproximadamente em 1956, um grupo de jovens de boa situação econômica, preocupados em encontrar uma saída para o samba que para eles era “quadrado, sem evolução, parado, falando de morro e barracão”, começou a reunir-se no apartamento da jovem Nara Leão, na Avenida Atlântica, em Copacabana, a fim de fazer como amadores o que os músicos das boates já faziam para ganhar a vida imitando músicos norte-americanos. Durante estas reuniões eles tocavam samba improvisando muito e sem preocupação de tempo.¹⁷¹

No mesmo período surgiu na boate *Plaza*, em Copacabana, um violonista que "balançava o ritmo com uma combinação de acordes estabelecendo, assim, uma bitonalidade clara em relação ao fundo instrumental".¹⁷² Ao experimentarem esta novidade em suas reuniões, os jovens tiveram a certeza de estarem diante do aporte rítmico perfeito para mudança dos esquemas de harmonias das músicas norte-americanas que tanto os fascinava.¹⁷³

João Gilberto, baiano de Juazeiro, se destacou no Rio de Janeiro durante o processo criativo da bossa nova ao trazer uma experiência estética musical nunca vivenciada. O criador da nova batida:

Introduz a partir de uma releitura do samba tradicional, não só uma harmonia peculiar como também uma maneira não usual de lidar com a voz e o violão. Uma e outro se integram, provocando uma tensão criativa; dessa maneira, o violão já não atua apenas como acompanhamento. A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camerístico: violão, piano, percussão e baixo. Também a voz segue este parâmetro intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência¹⁷⁴.

Todos os músicos que viveram neste momento relatam que parecia haver "algo no ar" como se todos eles, ao mesmo tempo, buscassem um acontecimento diferente em termos música. Eles também reconhecem João Gilberto como um líder durante o processo de criação, sobretudo por sua batida e o modo de cantar a meia voz, com o *timing* perfeito e completa ausência de emoção.

Elizeth Cardoso é considerada pioneira por ter sido a primeira mulher a registrar fonograficamente o gênero bossa nova, em 1958. Naquele ano, o empresário Irineu Garcia criou a gravadora *Festa* com objetivo de registrar em discos poesias recitadas pelos próprios autores. Desse modo, o empresário concebeu um projeto no qual propunha ao poeta Vinícius de Moraes

¹⁷¹ Ibid, p.311.

¹⁷² Ibid., p.311.

¹⁷³ TINHORÃO, 1998.

¹⁷⁴ NEVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa nova à Tropicália*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.1

a gravação de um disco só de composições suas em parceria com Antônio Carlos Jobim. Foi nestas circunstâncias que se deu o convite para Elizeth gravar o disco. Irineu preferia que fosse Dolores Duran a intérprete do disco. A cantora chegou a ser convidada inicialmente, mas o selo Festa não podia arcar com o alto valor do seu cachê pedido, o que inviabilizou esta escolha. Quando trabalhava na embaixada brasileira em Paris, em 1952, Vinicius de Moraes conheceu pessoalmente Elizeth Cardoso, a quem admirava pelo modo como interpretava as canções e de quem se tornaria amigo, quando de volta ao Brasil, e, sem delongas, a escolheu como intérprete para as canções que pretendia gravar. O cantor João Gilberto, conhecido de Tom Jobim da noite carioca, participou do disco acompanhando-a ao violão em algumas faixas.¹⁷⁵

A cantora pode ser considerada pioneira também porque o disco “*Canção do amor demais*” foi um dos primeiros *songbooks* produzidos no Brasil. O álbum inteiro era da autoria de uma dupla de compositores, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, gravados especialmente por uma cantora.

A partir de 1960, a música popular urbana evoluía no Brasil em consonância com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público ao qual se dirigia, posto que estivesse polarizada em duas grandes tendências. Passou a ser chamada de música tradicional aquela produzida dentro da influência mútua cultural campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas, e era representada pelo frevo pernambucano, sambas-canções, sambas de enredo, marchas, sambas e marchas de carnaval, toadas, baião, gêneros sertanejos e românticos de um modo geral.¹⁷⁶

Entre os muitos acontecimentos ocorridos a partir da metade dos anos sessenta, dois merecem destaques aos efeitos desta pesquisa: o *show Opinião* e o Rosa de Ouro. O *show Opinião* foi escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Dirigido por Augusto Boal, interfaciava a música urbana da zona sul carioca e Nara Leão, o samba de Zé Kéti e a música nordestina representada por João do Vale. O espetáculo, produzido logo após o golpe militar de 1964, contextualizava questões sociais e políticas do Brasil de então e veiculado em alguns estudos como a primeira reação ao golpe. A sua importância está no fato de que representou um caminho entre a crítica politizada do início dos anos 1960 até o chamado samba de raiz, além de ter sido uma manifestação artística contra o regime militar.¹⁷⁷

¹⁷⁵ BOLLOS, 2010.

¹⁷⁶ TINHORÃO, 1998.

¹⁷⁷ KLAFKE, Mariana Figueiró. *Show Opinião: engajamento intervenção no palco pós-1964*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

O projeto *Rosa de Ouro*¹⁷⁸, idealizado pelo poeta e compositor Hermínio Bello de Carvalho ao lado de Kleber Santos, surgiu das noitadas no restaurante Zicartola¹⁷⁹, no qual um grupo de artistas se reunia em pequenas apresentações e do qual saíam novos talentos que ajudariam a maturação da música popular como o elemento cultural representativo daquele período, como uma ideia de se realizar um show com essas novas promessas juntamente com artistas já consagrados. O musical foi montado para ocupar pelo período de um mês o Teatro Jovem, mas, por conta do sucesso, ficou em cartaz por um ano, correu o Brasil, teve segunda temporada e rendeu dois *Long Plays*.

O show Rosa de Ouro trouxe de volta aos palcos a grande estrela do Teatro de Revista nos anos de 1920 e 1930 do século passado, Araci Cortes, e formou um grupo de sambistas integrados por duas figuras do cotidiano do Zicartola, reduto de sambistas e apreciadores de samba: Paulinho da Viola e Élton Medeiros, além de Jair do Cavaquinho da Portela, Anescar do Salgueiro e Néelson Sargento. Além disso, revelou, aos 65 anos de idade, Clementina de Jesus, negra de origem muito pobre, descoberta pelo próprio produtor numa festa da Igreja de Nossa Senhora da Glória. Foi também a partir desta realização que o Hermínio se tornou um dos produtores dos muitos discos que Elizeth Cardoso viria a lançar.

Durante o espetáculo, servindo como elementos de ligação entre os números musicais, foram transmitidos depoimentos gravados nas vozes de Almirante, Cartola, Carlos Cachça, Donga, Ismael Silva, Pixinguinha, Sérgio Porto, Mário Cabral, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel, Jota Efegê, e da Divina Elizeth Cardoso; seu depoimento gravado para esta apresentação serve como uma ponte para que, na sequência, a fala de Pixinguinha conduzisse o musical para outros caminhos:

¹⁷⁸ O espetáculo Rosa de Ouro ficou vários meses em cartaz no Rio e em São Paulo. Para conduzir o desfile dos mais refinados sambas (de nomes como Paulo da Portela, Nelson Cavaquinho, Cartola, Lamartine Babo, Sinhô e Ismael Silva), Hermínio convocou Aracy Cortes, artista que reinara absoluta no palco dos teatros da Praça Tiradentes nas décadas de vinte e trinta e que retornava as apresentações públicas após longo período de afastamento. E apostou em Clementina de Jesus, ex-empregada doméstica que ele revelara, um ano antes, no show “O menestrel”, com o jovem violonista Turíblio Santos. O show começava com cinco sambistas, todos vestidos de branco, usando cada um na gravata a cor de sua escola de samba. Num cenário no qual aparecia uma pequena mesa de bar, os artistas iam cantando e se identificando junto à plateia. Eram eles: Elton Medeiros, da Escola de Samba Unidos de Lucas; Jair do Cavaquinho, da Portela; Anescar, do Salgueiro; Nelson Sargento, da Mangueira e ainda da Portela e Paulinho da Viola, então em início de carreira. Disponível em: <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-rosa-de-ouro.php>. Acesso em: 05 fev. 2017.

¹⁷⁹ Zicartola - Restaurante fundado em 1963, de propriedade do casal D. Zica e Cartola localizava-se num sobrado na Rua dos Andradas, 81. Considerado importante foco de resistência do samba. Pequeno, mas luminoso. Lá Dona Zica cuidava das panelas, enquanto seu marido, o glorioso Cartola comandava as rodas de samba ao anoitecer, ao lado de companheiros craques oriundos de Escolas de Samba cariocas: Elton Medeiros (Aprendizes de Lucas), Anescar do Salgueiro (1929-2000), o portelense Jair do Cavaquinho (1922-2006) e Nelson Sargento, baluarte da Mangueira.

Meu nome é Elizeth Cardoso. Tive o privilégio de conhecer a kananga do Japão e de ter sido porta-estandarte dos Turunas de Monte Alegre. Com muita honra, posso dizer que fui crooner e bailarina do Dancing Avenida. Quero confessar aqui minha veneração por esse verdadeiro gênio que é Pixinguinha, uma espécie de santo no grande altar da música popular brasileira.¹⁸⁰

Num momento em que a bossa nova e gêneros musicais estrangeiros imperavam nas rádios brasileiras, surge o show *Rosa de Ouro*, um passeio pela história da música brasileira e uma esperança para o samba que vivia aquela fase "agoniza, mas não morre", cantada nos versos do Nelson Sargento. O espetáculo produziu não apenas um encontro de grandes sambistas, mas sobretudo o reencontro do público com a sua música tradicional e, conforme analisa o presidente do bloco Timoneiros da Viola, Vagner Fernandes, “O Rosa de Ouro” trouxe para a boca de cena o samba como ele era e mostrou que era possível fazer algo de qualidade com um gênero marginalizado”.¹⁸¹

Igualmente, o Rosa de Ouro encantou a Elizeth Cardoso a ponto de imediatamente manifestar o desejo de gravar as canções do show. Ainda em 1965, a cantora reuniu todo o elenco do espetáculo a fim de começar os trabalhos de escolha do repertório e do acompanhamento do disco, que foi produzido em tempo recorde e recebeu o título *Elizete sobe o morro*.

Deste modo, fica sugerido que tenham sido estes três eventos – os espetáculos *Opinião e Rosas de Ouro* e a gravação do LP *Elizete sobe o morro*– de importância decisiva no sentido de colocar o samba que, já havia algum tempo, com pouca visibilidade na mídia, novamente em seu posto de importante gênero da Música Popular Brasileira.

No capítulo seguinte, buscaremos abordar as questões que se vinculam à compreensão de como se fez o sujeito Elizeth Cardoso, observando suas experiências vividas, estratégias e caminhos percorridos, sua luta e oportunidades para se constituir enquanto pessoa e artista. O recorte foi encaminhado a partir do seu envolvimento com suas redes de sociabilidades familiares e afetivas desde a sua infância aos dezoito anos, destacando deles as suas atividades e as questões que melhor possibilitaram conhecer a personagem foco deste texto.

¹⁸⁰ CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017. p. 101.

¹⁸¹ ESSINGER, Silvio. “Rosa de Ouro”, a apoteose de um gênero marginal. *O Globo- Cultura*, Rio de Janeiro, 02 fev. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/rosa-de-ouro-apoteose-de-um-genero-marginal-7470805>. Acesso em: 26 mar. 2018.

2 SILÊNCIOS E ACORDES

Este capítulo pretende abordar as questões que se vinculam à compreensão de como se fez o sujeito Elizeth Cardoso, observando as experiências vividas, estratégias, espaços e caminhos percorridos, sua luta e oportunidades para se constituir como pessoa e artista. Para conhecer e melhor compreender o seu sujeito, foi necessário buscar também informações sobre a vida pessoal e, inclusive, profissional, das pessoas que a cercaram e que, eventualmente, influenciaram a sua vida, sobretudo daqueles com quem ela conviveu e a quem amava seus familiares.

O recorte foi encaminhado a partir do seu envolvimento com suas redes de sociabilidades familiares e afetivas a fim de perceber em que medida elas foram favoráveis à sua inserção no universo artístico e contempla um período que vai desde a sua infância aos dezoito anos de idade, destacando as suas atividades e os temas que melhor possibilitaram conhecer a personagem foco deste texto.

2.1 Família, amigos, lugares e estímulos recebidos

2.1.1 Jayme Moreira Cardoso

Jayme Moreira Cardoso, natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1891. Seu pai era Manuel Moreira Cardoso, membro da Guarda Nacional e falecido na Bahia em 1898,¹⁸² quando ele tinha sete anos de idade e sua mãe, dona Florentina Rosa Brandão Cardoso, dona de casa. No ano em que Jayme nasceu, faleceu sua irmã Júlia Maria Piedade. Sabe-se que tinha outros irmãos. Aos 14 anos trabalhava na Força Policial do Distrito Federal¹⁸³ e, em 1912, aos 21 anos, já estava exercendo a função de Guarda Municipal Fiscal da Balança do 4º distrito em Engenho Velho,¹⁸⁴ atividade que posteriormente desempenharia em diversas áreas da cidade.

¹⁸²"Atacado por alienação mental faleceu no dia 11 do corrente, o cidadão Manuel Moreira Cardoso, que foi sepultado no cemitério Quinta dos Lázarus. Contava com 44 anos de idade e deixou viúva e três filhos". FALECIMENTOS. *Jornal de Notícias*, Salvador, ano 19, n. 1891-98, ed. 5558, p. 1-3, 20 jul. 1898. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=222216&pesq=%22Manuel%20Moreira%20Cardoso%22&pasta=ano%20189>. Acesso em 15 mai. 2017.

¹⁸³GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano 31, n. 217, ed. 217, p. 1-6, 5 ago. 1905. p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=JAYMI%20MOREIRA%20CARDOSO&pagfis=10262http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 15 ago. 2017.

¹⁸⁴MARCHE de uma bateria de guerra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 10.019, ed.10019, p. 1-16, 20 jun.1912.p.3Disponível:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 27 out. 2017.

Jayme sabia ler, escrever e, apesar de Elizeth em algumas entrevistas, dizê-lo separado, as pistas sugerem que, além de D. Moreninha, ele ainda se relacionava com a esposa Maria Dolores Cardoso, quatro anos mais nova do que ele, com quem constituía família provavelmente, nos primeiros anos da década 1910; residia à Rua Cumercindo, 91, Cachamby e, com o casal, moravam as quatro filhas. Sua relação extraconjugal estável com d. Moreninha durou 27 anos.¹⁸⁵Nesta ocasião, Jayme Cardoso, então com 42 anos, residia com sua família oficial, à Rua Cupertino, no bairro de Quintino Bocaiúva e passava por um momento de turbulência em sua vida.

Em 1º de março de 1930 aconteceu um grave acidente de automóvel envolvendo a si mesmo e outros familiares. Conforme a notícia, o automóvel (táxi) seguia de Quintino Bocaiúva no sentido da cidade, onde os passageiros ficariam para assistirem a uma batalha de confete,¹⁸⁶ desenvolvia grande velocidade na Avenida Amaro Cavalcante quando na esquina da Rua Curupaity, o motorista, perdeu o controle da direção e foi ao encontro de um poste. Jayme Cardoso feriu a testa, a mão e fraturou o nariz.¹⁸⁷Como veremos, após o período de recuperação, o patriarca da família Cardoso terá outros motivos para manter-se recluso longe dos eventos sociais e mesmo de dona Moreninha, sua segunda esposa e mãe de Elizeth.

O nome de Jayme Cardoso também aparecia nos jornais desde em anúncios de cobranças de mensalidades atrasadas junto a Montepio dos empregados Municipais¹⁸⁸até nas páginas referentes aos atos do poder judiciário, como réu num processo de autoria da Justiça,

¹⁸⁵ CARDOSO, Elizeth Moreira. Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 21 jul. 1970. CD-ROM.

¹⁸⁶A Batalha de Flores foi inspirada nas "Batailles des Fleurs" do carnaval de Nice e copiada pelo prefeito Pereira Passos como tentativa de substituir o carnaval por este evento realizado no Campo de Santana, em pleno mês de setembro. Consistia num desfile de carruagens decoradas em comemoração à chegada da primavera. Em vez de jogar água, como no entrudo, os foliões bem-comportados jogavam flores. Rosas, margaridas e camélias. Não durou muito tempo, cedendo lugar às batalhas de confete, nome dado, no início do século XX, às promenades (passeios) características do carnaval da elite carioca desde meados do século XIX, realizadas na sofisticada e recém-inaugurada Avenida Beira-Mar. A necessidade de se possuir uma carruagem, ou mais tarde um automóvel, fazia com que essa diversão fosse uma exclusividade das classes abastadas. A principal característica das batalhas de flores, ou de confete, era seu caráter inocente e familiar. A brincadeira consistia basicamente num passeio de carruagens (ou de automóveis) enfeitadas, que transportavam grupos de pessoas fantasiadas. Ao se cruzarem, os foliões lançavam uns sobre os outros pequenos buquês de flores, confetes ou serpentinas procurando copiar os modos "civilizados" do carnaval de Nice. NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

¹⁸⁷ GRANDE desastre de automóvel na[...]. *Gazeta de Notícias*-Últimas Notícias, Rio de Janeiro, ed. 51, 1 mar. 1930.p.5.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22JAYME%20MREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 16 ago. 201

¹⁸⁸ DIRECTORIA Geral de Obras e Viação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 11, p. 1-26, 12 jan. 1929. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=%22JAYME%20MREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 19 ago. 2017.

por delitos cometidos em 1928.¹⁸⁹ Este processo crime, talvez, tenha sido a causa pela qual Jayme deixara de frequentar os lugares costumeiros, aqueles onde inevitavelmente seria encontrado pelos oficiais de justiça. Constava numa publicação um pedido para que fossem renovadas as diligências dando a entender, que a justiça já o havia sido procurado anteriormente.¹⁹⁰

Em 1931 ele e mais dois arrolados num mesmo processo foram absolvidos através do despacho do Juiz Magarinos Torres que julgou improcedente a denúncia. Entretanto, no ano seguinte, voltaram ao Tribunal do Júri sob a presidência do mesmo juiz incurso agora, no artigo 25 do Dec. 4.780, acusados de ato delituoso, por crime de falsidade ideológica. Apresento o texto da denúncia como publicado no jornal *A noite*.

No dia 29 de junho de 1925, o denunciado Jayme Moreira Cardoso foi ao Cartório do 17º Offício de Notas, à Rua dos Ourives, n.45, onde afirmando falsamente ao respectivo oficial ser Norberto Martins Vianna, falsificou a assignatura deste no livro de Firmas daquele cartório. Posteriormente, a 24 de janeiro de 1928, o denunciado Jayme Moreira Cardoso voltou àquelle cartório onde novamente dizendo-se Norberto Martins Vianna e reconhecido pelos denunciados Antônio Moreira e Alípio Reis perante o official público como sendo o próprio Norberto Martins Vianna, outorgou a Jayme Moreira Cardoso, que outro não é, senão o mesmo denunciado, poderes para receber vencimentos devidos ao referido Norberto, que é funcionário da prefeitura Municipal. No dia 9 de fevereiro de 1928, o denunciado Jayme Moreira Cardoso, comparecendo de novo ao aludido cartório, declarando ainda ser Norberto Martins Vianna e reconhecido outra vez pelos denunciados Antônio Moreira e Alípio Reis, como sendo o próprio Norberto Vianna, outorgou a Jayme Moreira Cardoso, consequentemente a si mesmo, poderes para contrair empréstimos com Montepio Municipal. Usando de tais instrumentos públicos o denunciado Jayme Moreira Cardoso levantou, a 21 de março de 1928 no Montepio dos Empregados Municipais um empréstimo de sete contos e quinhentos mil réis, tendo anteriormente, tomado um empréstimo “rápido” no valor de novecentos e cinquenta mil réis. Descobertas as falsidades praticadas pelo denunciado Jayme Moreira Cardoso, foi instaurado um inquérito policial, no qual confessou elle, a autoria do crime que se lhe imputa.¹⁹¹

Os advogados encarregados da defesa, contra argumentos do conselho julgador que pediram a condenação dos réus, pleitearam a absolvição deles apresentando ausência de dolo. Porquanto foram eles impronunciados pelo juiz, presidente daquele tribunal do júri que não

¹⁸⁹ QUARTA Vara Criminal. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed. 204, p. 1-24, 27 ago. 1930. p.10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&PagFis=4998&Pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 18 ago. 2017.

¹⁹⁰ QUARTA..., 1930, p.10.

¹⁹¹ A NOITE-Tribunal do Jury, Rio de Janeiro, ed. 7284, 7 mar. 1932. p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=5199&Pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 03 set. 2017.

encontrou nos autos prova capaz de mandá-los a julgamento.¹⁹²Tudo indica que Jayme Cardoso se livrou, não apenas deste processo, como também da sindicância aberta na prefeitura para apurar o caso. Conforme publicado na coluna do Expediente das Repartições o interventor exarou o seguinte despacho: “Volte o guarda municipal Jayme Moreira Cardoso ao exercício de suas funções”.¹⁹³ Não se sabe o motivo pelo qual ele praticou tais delitos, mas, a partir de então, ele se distanciou cada vez mais, tanto de Elizeth quanto da sua mãe.

Na trilha destes acontecimentos, no início de abril de 1932, Jaymira, filha mais velha de Jayme e Maria Dolores, oficializou o seu noivado com Elpídio Corrêa Mattos, e no dia sete de maio efetuou-se o casamento de ambos.¹⁹⁴ Abel Mattos marido de Jaymira ocupava um importante cargo na área comercial da *Companhia Telephonica Brasileira*.¹⁹⁵ A família do noivo, ao que tudo sugere, tinha uma situação econômica privilegiada.

No dia do casamento o jornal *A Batalha* notificou o enlace matrimonial sem mencionar a mãe da noiva ou aos pais do noivo. “Contraí casamento hoje, o Senhor Elpídio de Mattos com a senhorita Jaymira Cardoso filha do Sr. Jayme Moreira Cardoso, funcionário da prefeitura municipal. A cerimônia religiosa se realizará na Igreja do S. Sacramento às 16 horas”.¹⁹⁶ A revista mensal *Sino Azul* da *Cia Telephonica*, publicação voltada para os funcionários desta Cia, divulgou uma foto com nota sobre o casamento e não fez nenhuma menção a família da noiva.

Sobre tal omissão pode-se colocar algumas questões. Seria pelo fato de os noivos não pertencerem ao mesmo segmento social e econômico? Jaymira não se relacionaria bem com sua própria família? Seriam os últimos eventos envolvendo o pai da noiva e que foi amplamente publicado na imprensa, o motivo de tal omissão? Estaria também relacionada ao casamento da filha a tentativa de retirada de dinheiro da caixa dos funcionários fazendo-se passar por outro funcionário? O não cumprimento das responsabilidades de chefe de família com D. Moreninha e sua filha tinha a ver com a realização do casamento que exigia de o pai da noiva assumir os

¹⁹² A NOITE..., 1932.

¹⁹³JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 247, 16 out. 1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=17435&Pesq=%22Jayme%20Moreira%20Cardoso%22. Acesso em: 13 agos. 2017.

¹⁹⁴ PRETORIAS Cíveis (sexta Pretoria). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ed. 80, p. 1-20, 5 abr. 1932. p.11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pesq=jaymira%20moreira&pasta=ano%20193 Acesso em: 04 jun 2018.

¹⁹⁵CASAMENTOS. *Sino Azul*, Rio de Janeiro, ed. 53, mai.1932. p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=009318&pasta=ano%20193&pesq=%22casamento%22&pagfis=1849>. Acesso em: 04 jun. 2018.

¹⁹⁶VIDA Social *A Batalha*, Rio de Janeiro, ed. 721, p. 1-8, 7 mai. 1932. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=1&Pesq=jaymira%20moreira>. Acesso em: 3 mai 2018.

encargos com enxoval e festa? Biógrafo e amigo de Elizeth Cardoso o jornalista Sérgio Cabral aponta em depoimentos sobre a cantora que seu pai fora um boêmio que a despeito do seu amor por D. Moreninha e pela filha não renunciava às suas andanças noturnas pelos muitos botecos das áreas boêmias daquela época.¹⁹⁷

Corridos dois anos dos acontecimentos narrados Elizeth e sua mãe moravam com seus tios Pedro e Ivone, numa casa de cômodos à Rua do Rezende, na Lapa. Tudo indica que, pela passagem dos seus 15 anos, em 16 de julho de 1935, mesmo após ter se distanciado por um tempo da filha e de D. Moreninha, Jayme parecia atento àquela data e se aproveitou para contemplar ambas com uma publicação na coluna “Vida Mundana” do *Diário Carioca*; “Faz aniversário hoje a senhoria Elisete Moreira Cardoso dileta filha do Sr Jayme Cardoso e dona Maria José Cardoso”.¹⁹⁸ Observa-se o nome de D. Moreninha, seguido do sobrenome de Jayme, Maria José Cardoso e não Maria José Pillar como de fato assinava, dando a impressão de que ambos fossem casados oficialmente, como para retificar o tempo que estivera ausente. É possível que esta atitude fora significativa para D. Moreninha tendo em vista a importância do casamento para sua geração.

Nas notas sociais envolvendo o nome de Jayme e de suas filhas do primeiro casamento nunca apareciam o nome da sua esposa. Apenas nas notícias sobre o acidente ocorrido cinco anos antes, publicado na *Gazeta de Notícias* e quando do seu falecimento convidando para a missa de sétimo dia do velho Jayme Cardoso é que há esta menção.¹⁹⁹ Conforme feito o cruzamento dos dados levantados durante esta pesquisa apurei endereços mostrando que a família de Jayme e Maria Dolores residiu em bairros considerados melhores e, por isso, possivelmente, mais caros, entre os quais Quintino Bocaiúva e Meyer, e que frequentava batalhas de confetes. Diferentemente, Elizeth e sua mãe, na mesma ocasião, estavam morando de favor com parentes maternos na Praça Onze de Junho.

Sem a intenção de ter como premissa basilar a ideia de que o que foi publicado seja a própria verdade, mas, relacionando-o aos lugares onde, à época, a família morou, outro indício sugestivo que a família de Jayme vivia uma situação financeira mais confortável que a de Elizeth foi suscitado através da coluna “No Lar e Na Sociedade”, de *O Diário de Notícias*. Essa seção se refere ao aniversário da sua primogênita, Enedina: “Faz anos hoje a senhorita Enedina

¹⁹⁷CABRAL, Sergio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

¹⁹⁸VIDA Mundana. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 3, n.499, ed. 2143, p. 1-12, 16 Jul. 1935. p.12 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22JAYME%20MOR EIRA%20CARDOSO%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 13 abr. 2018.

¹⁹⁹AVISOS Fúnebres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 57, n.11, ed. 11, p. 1-18, 14 jan 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=%22Jayme%20Moreira%20Cardoso%22&pasta=ano%20194. Acesso em: 13 abr. 2018.

Moreira Cardoso, Filha do Sr Jayme Moreira Cardoso funcionário da prefeitura. Por esse motivo a aniversariante oferecerá em sua residência, um chá às suas amigas”.²⁰⁰

Ora, nesta época, conforme algumas matérias jornalísticas, oferecer chá era considerado um evento elegante, glamoroso e requintado. Os Chás eram servidos em casas de senhoras da alta sociedade carioca, quando recebiam visitas ilustres, para apresentar uma “nova rica” *socialite*, em eventos promovidos por importantes instituições em quase toda e qualquer situação.²⁰¹No que se refere ao cotidiano do casal Jayme Cardoso e Moreninha esta pesquisa não encontrou informações relevantes. Tudo indica que ele estava com ela por amor pois viveram uma cumplicidade que durou quase três décadas.

Figura 6– Elizete, com os filhos Terezinha e Paulo Valdez Filho e no porta-retrato a única imagem do pai



Fonte:²⁰²

2.1.2 Maria José Vilar, dona Moreninha

Maria José Vilar ou D. Moreninha, como mais conhecida, nasceu em 1887 na Bahia, de onde migrou para o Rio de Janeiro, possivelmente, na primeira década do Sec. XX e fazia parte

²⁰⁰ NO LAR e na sociedade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. .2259, p. 1-12, 21 abr. 1934. p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22JAYME%20MOR EIRA%20CARDOSO%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 13 abr. 2018.

²⁰¹JORNAL DAS MOÇAS RiodeJaneiro, ed. 7961936 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111031_03&PagFis=1089&Pesq=%22%20ch%c3%a1%22. Acesso em: 13 abr. 2018.

²⁰² REVISTA DO RÁDIO, Rio de Janeiro, n.107, ed. 107, p. 1-52, 25 set. 1951. p.29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=%22ELIZETE%20CARDOSO%20%22&pasta=ano%20195&pagfis=5312>. Acesso em: 26 jul. 2018.

da comunidade baiana que compunha um núcleo de manifestações festivas representativas do bairro da Cidade Nova daquela época, como as festas religiosas em casa de Tia Ciata.²⁰³

Conquanto não seja possível ainda identificar em que local se conheceram Dona Moreninha, a baiana festeira e cantadeira das rodas de sambas, e o boêmio e seresteiro com fama de namorador, Jayme Cardoso, mas considerando suas afinidades, pode-se supor tenha sido na região da Cidade Nova e Praça Onze de Junho entre os anos de 1916 e 1917. Período em que sua esposa estivera grávida de sua filha Lygia, caçula do seu casamento.

Dona Moreninha era viúva, mãe de Antônio, filho de um convívio anterior, e quatro anos mais velha do que Jayme, que era casado, pai de quatro filhas e na época, ao que parece, vivia uma relação intermitente com sua esposa. Ambos apaixonados estabeleceram um concubinato, contrapondo a moral social daquela época, que condenava esse tipo de relacionamento. Após estarem juntos havia pouco mais de dois anos, aos 33 anos ela deu à luz a Elizeth Cardoso, a única filha desta relação.

Nos anos 1930, durante os bailes carnavalescos promovidos pela Kananga em que desfilavam os blocos das baianas, D. Moreninha, de bem com a vida e do alto dos seus quarenta e poucos anos, se vestia de modo especial, com roupas feitas para ocasião. Trajando baiana ou cigana, saia longa e blusa de mangas bufantes vistas naquela época como descomedidas; na cabeça laço de lenço combinando ao amarrado a cintura e nos braços e pescoço muitas pulseiras e colares exagerados bem ao estilo Carmem Miranda. Envergando tal fantasia ela e outras amigas baianas punham as saias para rodar no carnaval da Praça Onze.

Conforme narrativas de Elizeth, como a do depoimento para o MIS além das festas em família, noutras ocasiões sua mãe e seu pai frequentavam as sociedades dançantes do entorno da Praça Onze e espaços nos quais eventualmente aconteciam as rodas de sambas. O que mostra que gosto da cantora pela música, pelo samba, folguedos e carnaval foi sem dúvida, uma concepção de herança familiar bilateral.

As feições de dona Moreninha remetem a Elizeth Cardoso de quem não sabemos como se relacionava com a mãe nesta época, porquanto, suas memórias estão vinculadas mais ao seu universo paterno. Entretanto, desde que sua mãe seu pai se separaram foi Elizeth que assumiu as responsabilidades do seu lar e durante teve vida foi a filha que dela cuidou. Durante as viagens que a cantora fazia a trabalho, D. Moreninha cuidava da casa e dos netos. O amor e

²⁰³ CARDOSO, Elizeth. Biografia. *Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/biografia>. Acesso em: 20 mai. 2018.

preocupação que Elizeth tinha pela mãe podem ser notados na correspondência²⁰⁴ que lhe enviava de diferentes lugares do Brasil e do mundo aonde ia em turnês.

Figura 7- Imagem de Dona Moreninha com dedicatória do ano de 1945



Fonte:²⁰⁵

Figura 8- Dona Moreninha



Fonte: ²⁰⁶

²⁰⁴Instituto Moreira Sales RJ. Acervo Elizeth Cardoso. Documentos diversos.

²⁰⁵ Instituto Moreira Sales. EC[foto] 0249.

²⁰⁶ Instituto Moreira Sales EC[foto] 074

2.1.3 Tia Ivone e tio Pedro

Eram os seus tios Pedro e Ivone, desde sua infância, seus admiradores e eles a levavam às festas frequentadas por gente do Rádio e músicos famosos de então. Ambos frequentavam as sociedades dançantes da época e participavam da vida musical da cidade, sobretudo da região da Praça Onze. O tio Pedro trabalhava no cais do porto e, em suas horas de ócio, tocava violão, participava de batuques, das serestas, rodas de choro e, da sua rede de amigos, fazia parte Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Dilermando Reis, João da Baiana e alguns outros sambistas e chorões da época.²⁰⁷

Conviviam com grandes músicos em reuniões festivas na casa de tia Ciata, lugar para onde muitas vezes levavam a sobrinha Elizeth Cardoso que se lembrava de lá ter conhecido Pixinguinha.²⁰⁸

Foi em casa da Tia Ivone, que tinha bastante prestígio junto a Jayme Moreira, que ano antes, comemorou-se o seu aniversário de 15 anos, quando ela conheceu Jacó do Bandolim. E lá também, no ano seguinte, durante seu aniversário de 16 anos, ela cantou para Jacob do Bandolim pela primeira vez. Também foi a tia Ivone quem convenceu Jayme Cardoso a deixar a filha fazer o teste na Rádio Guanabara após o convite feito por Jacó do Bandolim. Em favor de Elizeth, em muitas outras ocasiões, ela intercedeu junto a ele, como, por exemplo, quando quis participar do bloco Turunas de Monte Alegre, episódio que será narrado adiante²⁰⁹.

2.1.4 Tia Antonica e tio Olímpio Santos

Sobre Tia Antonica esposa do tio Olímpio Santos ou apenas tio Santos, como muitas vezes o chamava a sobrinha afilhada, não há muitas informações. Sabe-se através da própria Elizeth Cardoso em seu depoimento para MIS, que tia Antonica era irmã da sua mãe e que ela e seu marido batizaram a menina numa Igreja no bairro do Engenho Novo.²¹⁰

2.1.5 Tio Juca da Kananga

²⁰⁷SILYA, da Alvares. Elizete vai cantando e não sabe o que é o dinheiro, a história da vida de uma artista muito desconfiada que levou 20 anos para conseguir um título de “melhor”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 22, p.198, 15mar.1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=116959&Pesq=%22PROGRAMA20SUBURBANO%22>. Acesso em: 5 ago. 2017.

²⁰⁸ CARDOSO.

²⁰⁹ CARDOSO, Elizeth Moreira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1988. Depoimento [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho. 1 Vídeo (110 min.). Projeto Brahma Extra-RJ. : Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: em: 04 fev. 2017.

²¹⁰ CARDOSO, 1970.

Em 1905, José Constantino da Silva, casado com Claudina de Jesus e pai de Antônio José Silva de 24 anos, José Constantino da Silva, 21, Evaristo José da Silva, 18, e Georgina de 16 anos, à época morava na Rua Barão de São Felix, nº 11.²¹¹ A mesma rua onde em 1914 se instalou a primeira sede da Kananga de Japão quando esta, oficialmente, deixou de ser Rancho e se constituiu como Sociedade Carnavalesca Dançante.²¹²

Tudo leva a crer que o José Constantino da Silva, o Juca da Kananga de quem Elizeth tanto gostava e a quem chamava de tio, seja o Constantino filho do Seu Antônio e Dona Claudina; é o mesmo que, em 1926, meses antes de ela completar seis anos, inscreveu o seu nome para participar de concurso de *charleston* na sede da Kananga, no sobrado da Rua Senador Euzébio nº44, bem em frente à casa onde ela teria morado. Observa-se na imprensa que há uma divergência quanto ao número atribuído ao sobrado da Kananga que às vezes aparece como 44 e outras como 45. Tendo Elizeth habitado o nº. 45, pode-se aventar a ideia de que a casa onde ela morou tenha sido a mesma casa do Tio Juca, porquanto, dois anos antes, ele indicara a mesma rua e o mesmo número como local de seu endereço, conforme veremos mais à frente. Aqui, levantamos esta questão pensando no costume da época de várias famílias habitarem em uma mesma casa. Ademais, era ele que proporcionava um pouco de conforto a ela e à sua mãe, tendo em vista que de tempo em tempo seu pai desaparecia alegando ter que dar atenção às filhas da sua outra família.²¹³

Ao referir-se ao episódio do concurso de *charleston* acima citado ela teria certa ocasião, se referido ao tio Juca como "tio de muita gente por afinidade, tio quase legítimo" um parente seu de longe. E pelo qual ela tinha muito carinho e ele por ela.²¹⁴ Jota Efege,²¹⁵ entretanto, estudioso da música popular brasileira, sempre se refere ao Juca da Kananga como Tio de Elizeth. Vítima em um acidente ocorrido em 1924, envolvendo um táxi no qual estava com um amigo, teve ferimentos leves. Consta no registro do boletim policial a partir do qual as causas

²¹¹ MAIS UM envenenamento: Seis Pessoas enfermas na Rua Barão de São Felix. *A União*, Rio de Janeiro, ed. 7 4, 15 mar 1905. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&pesq=%22JOS%20C3%89%20CONSTANTINO%20DA%20Silva%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 29 set. 2017.

²¹² S.D.C. Kananga do Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 24, n.321, ed. 321, p. 1-12, 17 nov. 1914. p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20191. Acesso em: 18 jul. 2017.

²¹³ CARDOSO, 1970.

²¹⁴ HIRSCH Sonia. Elizeth está cansada. *Realidade*, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.

²¹⁵ ANTES DE ser a divina foi campeã de charleston. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 set. 1975. p. 30. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=kananga+do+jap%C3%A3o>. Acesso em: 13 abr. 2018.

e responsabilidade pelo desastre seriam apuradas, dizendo que José Constantino da Silva²¹⁶ neste período, era solteiro, estava com quase quarenta anos de idade e que residia na Rua Senador Euzébio, nº45.

José Constantino e seus irmãos Antônio José da Silva e Evaristo José da Silva,²¹⁷ o mais jovem dos irmãos, trabalhavam como estivadores no cais do porto e na qualidade de associados da União dos Operários Estivadores, associação que defendia os interesses desta categoria, e participavam dos processos que elegiam os seus membros diretores. Os nomes de Constantino e Antônio aparecem como partícipes do sistema diretivos da entidade, em alguns mandatos, desde os primeiros anos do século XX.²¹⁸

Os nomes dos irmãos José Constantino da Silva²¹⁹ e de Antônio José da Silva também aparecem na imprensa nas notas crimes por terem sido arrolados como partes num processo por contrabandos. Consta numa ocorrência que os estivadores José Constantino Silva e Manuel Pedro de Oliveira auxiliaram o catraieiro Eleutério Francisco, em seu bote *Derby Club* e receberam de bordo do vapor *Avon* de onde se achava atracado, três pacotes contendo capas de borrachas, chapéus Panamá. A carga seria trazida furtivamente até o continente de onde seria distribuída. Pressentidos pela guarda alfandegária foram perseguidos e presos juntamente com a carga da qual tentaram se livrar. Mais de uma vez foram apanhados pela guarda alfandegária. Os acusados a firmaram não saber do conteúdo daqueles pacotes. Os dois foram enquadrados no código 265, Crime de Contrabando.²²⁰ Apesar de o nome de Antônio José não constar nesta ocorrência, aparece como parte em outro processo pelo mesmo motivo.²²¹

Ao mesmo tempo, José Constantino, o Juca, tornara-se popular nas muitas rodas boêmias do Distrito Federal, sobretudo da região da Praça Onze, por seus muitos

²¹⁶ MAL Irremediável. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1752, ed.1752, p.1-16, 14 set. 1924. p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 27 set. 2017.

²¹⁷ OS ESTIVADORES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed.4, 4 jan. 1915. p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=27047&Pesq=%22Jos%c3%a9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22. Acesso em: 18 nov. 2017.

²¹⁸ VIDA Proletária. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 137, ed. 137, p. 1-8, 31 Jan. 1922. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028002&pesq=%22Antonio%20jos%C3%A9%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192>. Acesso em: 18 set. 2017.

²¹⁹ CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2979, ed.2979, p. 1-19, 12 set.1909. p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20190. Acesso em: 19 set. 2017.

²²⁰ MATTOS, Jorge Gomes de. *Boletim Policial*, Rio de Janeiro, ed. 6., 26 set. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171379&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%2019>. Acesso em: 17 out. 2017.

²²¹ EM TORNO de um roubo no mar. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, n.61, ed. 61, p. 1-8, 10 mai.1922. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028002&pesq=%22Antonio%20jos%C3%A9%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192>. Acesso em 19 set. 2017.

estabelecimentos dedicados a dança como, por exemplo, o Cruzeiro do Sul, e onde ao lado do companheiro tenente Jovino Ferreira,²²² conhecido e afamado por trazer para Rio de Janeiro em 1906, a moda do Carnaval de Ranchos,²²³ uma forma mais disciplinada de folia, e, à partir daí, diversos blocos carnavalesco.

Juca também era amigo do filho do tenente Jovino, Hilário Jovino²²⁴, mestre sala, passista de blocos e posteriormente das primeiras Escolas de Samba que desfilavam na Praça Onze e que aprimorou a experiência adquirida com o pai tendo criado, também, vários blocos carnavalescos no Rio de Janeiro, alguns com a participação do amigo Juca.²²⁵

Em 1911 o rancho Kananga do Japão estava sediado na Rua Barão de São Felix, onde José Constantino e sua família residiam. Provavelmente nesta época, Constantino já fizesse parte dele. Três anos corridos o rancho passava por sérias dificuldades, estava sem brilho e correndo o risco de desaparecer. Surge então Juca, o bem articulado, com muitos amigos influentes, que agenciou o seu ressurgimento constituindo-a como uma agremiação que passou a se chamar Sociedade Familiar Dançante Carnavalesca Kananga do Japão, estabelecida no sobrado da Rua Senador Euzébio, 44.

Possivelmente, por conta dessa relação de proximidade e responsabilidade para com essa sociedade, justifique o motivo pelo qual o seu nome estivesse sempre atrelado ao da Kananga do Japão, a Jarra, como intimamente a chamava. Conforme os documentos consultados, lá promovia animados bailes, nos quais destacadas *jazz-band* e pianistas

²²² Hilário Jovino Ferreira, negro pernambucano criado desde criança em Salvador, deixou de ser aprendiz no estaleiro da Bahia em 1892, quando se transferiu para a Capital Federal, onde trabalharia como carpinteiro no Arsenal da Marinha. Lá se instalou no Bairro da Saúde, subida do morro da Conceição, local onde a exemplo da região que compreendia o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova se praticavam rituais africanos, batucadas, noturnas e rodas de capoeiras. Não demorou, integrou-se ao Dois de Ouro, rancho de Reis cujo cortejo simulava a peregrinação dos reis magos até Belém a cada ano, na véspera do seis de janeiro, tradição de celebração do período do natal. Os ranchos, grupos de pessoas que peregrinavam pelas ruas cantando e dançando ao som de flautas, violões, cavaquinhos e castanholas, parando sempre à porta de amigos para pedir ofertas, louvar e saudar os donos da casa (Era a festa de Reis). Ao se indispor com integrantes do Dois de Ouro, Hilário resolveu criar seu próprio rancho e “promovendo um furdunço becos adentro, ladeiras acima convocando a todos para um samba a certa altura da festa, declarou-se presidente do novo grupo, doravante chamado de Rei de Ouros. Como ocorria na Bahia, Hilário, esticou o cortejo para além do período natalino e o colocou na rua durante o carnaval. Uma novidade que no Rio de Janeiro dos anos seguintes foi se incrementando e servindo de modelos para novos ranchos que brotariam por toda a cidade”. NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

²²³ DESENVOLVIMENTO- O que nos disse o "Lord Fita" do Ameno Resedá - Na hora é que vamos ver dos Ranchos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 34, 3 fev. 1919. p.8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=133&Pesq=%22Hil%20c3%a1rio%20Jovino%20Ferreira%22. Acesso em: 27 mai. 2017.

²²⁴ CLUBES e Foliões. *Crítica*, Rio de Janeiro, ed.51, 18 jan.1928. Disponível em: 05 fev. 2017.

²²⁵ ALLELUIA! Alleluia! Os festejos de hoje. Homenagem aos ranchos. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 11, n.1562, ed.1562, p.31.mar.1923. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=%22Jo%20s%20C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 19 out.2017.

reconhecidos por seus talentos executavam os estilos tango, Fox trote, polca, valsa²²⁶ e *one-steeps*.²²⁷ Dos bailes realizados durante o ano, vinha o patrocínio para os blocos e ranchos durante o carnaval.

Alguns estudiosos desta época, como Jota Efege, afirmam que pela Kananga passaram os mais exímios pianistas do Rio de Janeiro como Bulhões, Sinhô (José Barbosa da Silva), Pestana, Manuel da harmonia e além desses, o flautista Pixinguinha.²²⁸ Também Lima Barreto, ao escrever sobre a Cidade Nova, mostra o que para ele seria a alma daquela região que dançava à francesa ou a americana e ao som do piano.

O pianista é o herói-poeta, é o demiurgo estético, é o resumo, a expressão de anseio de beleza daquela parte do Rio de Janeiro. É sempre bem-vindo; é, às vezes, mesmo disputado. [...]. São mais apreciados os que tocam "de ouvido" e parece que eles põem nas "fiorituras", trinados e "mordentes" com que ordem as composições sua e dos outros, um pouco do imponderável, do vago, do indistinto que há naquelas almas.²²⁹

Descrito em alguns jornais como um príncipe, pela elegância, amabilidade e cortesia que dispensava aos frequentadores do estabelecimento, o nome Juca da Kananga sempre aparecia, em algum cargo na direção da sociedade, desde que fora fundada em 1914.²³⁰ No ano 1927, enquanto presidente, realizou uma grande festa comemorativa pelos 13 anos de criação da Kananga. Nas ocasiões de eventos desta grandeza ele próprio fazia questão de ficar à porta do Sobrado a receber e cumprimentara todos os convidados. Desta vez, ao seu lado, estava também Hilário Ferreira o seu grande amigo e nome conhecido como outros tantos dos folguedos, batalhas e Ranchos da Praça Onze.²³¹ Neste evento foi inaugurado um novo pavilhão do sobrado, solenidade que contou com a presença das agremiações coirmãs da Kananga e de

²²⁶ SOCIEDADES Recreativas- Kananga do Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 258, ed. 258, p. 126, 28 out. 1925, p. 16. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 17 ago. 2018.

²²⁷ Tipo de dança surgida pós Primeira Guerra Mundial, trazida dos EUA e executadas aqui principalmente através dos Jazz-Bands nas primeiras décadas do Sec. XIX. TINHORÃO, 1998, p. 237.

²²⁸ ANTES DE..., 1975.

²²⁹ BARRETO LIMA. *Numa e a Nympha*. Coleção autores modernos da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.

²³⁰ SOCIEDADE Recreativa- Kanangado Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 186, p. 1-28, 6 ago. 1927, p. 13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=41719&Pesq=%22Jos%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22. Acesso em: 23 out. 2017.

²³¹ NOTAS recreativas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 9984, ed. 9984, p. 1-14, 3 ago. 1927, p. 9. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=31096&Pesq=%27Hil%20a%20Rio%20Jovino%20Ferreira%22. Acesso em: 15 out. 2017.

ilustres cariocas, como representantes *do Jornal do Brasil, d'A Rua, Correio da Manhã, O Imparcial, A gazeta de Notícias, À noite* e comissões de outras agremiações.²³²

Observa-se que Juca também estabelecia laços sociais com pessoas que não faziam parte da sua origem social como nomes do meio político daquela época. Assim o nome José Constantino da Silva aparece na imprensa em meio aos nomes de Sampaio Correa²³³ e Mozart Lago²³⁴ que tempos depois seriam deputados e senadores pelo Rio de Janeiro. Ambos eram frequentadores da Kananga do Japão e chegaram se utilizar do sobrado da Rua Senador Euzébio para reuniões políticas com paroquianos membros das Paróquias de Sant'Anna, Gamboa, Santa Rita e Ilha de Governador. Além desses, percebe-se um forte empenho de Juca que, sendo parte da comissão que se reuniria, conclama ainda a amigos e correligionários políticos do Srs. Sampaio Correia e Mozart a participarem da reunião em que seria indicado o representante do conselho municipal a ser escolhido pelos dois políticos.²³⁵

2.2 Jacob Pick Bittencourt-Jacó de Bandolim

Apenas dois anos mais velho que Elizeth Cardoso e conforme mencionado fazia parte dos amigos boêmios do seu do tio Pedro, Jacó era filho único de Francisco Gomes Bittencourt, farmacêutico, nascido em Cachoeiro de Itapemirim, ES, e de Rackel Pick, de nacionalidade russa ou polaca, com ascendência judaica. Nasceu no bairro carioca de Laranjeiras em 1918.

Em 1933 teve sua primeira grande oportunidade, quando o flautista Benedito Lacerda o convidou a participar do *Programa dos Novos - Grande Concurso dos Novos Artistas*, da Rádio Guanabara. Solou o choro *Segura ele*, de Pixinguinha, acompanhado pelos violonistas Lentine e Luís Bittencourt, Canhoto ao cavaquinho e Russo no pandeiro. Na ocasião, Erastóstenes Frazão que dirigia o programa batizou o conjunto de "Jacob e sua Gente". O conjunto obteve nota máxima do júri e era formado por nomes na época se destacavam no Rádio, como Orestes

²³² CLUBES e Foliões. *A Rua: Semanário Ilustrado*, Rio de Janeiro, ed.330, p.1-6, 1 nov. 1927. P.3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&PagFis=14586&Pesq=%22Jos%20Constantino%20da%20Silva%22>. Acesso em: 23 set. 2017.

²³³ José Matoso de Sampaio Correa foi deputado federal pelo Distrito do Rio de Janeiro. FGV-CPDOC. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-economista-democratico-do-distrito-federal>. Acesso em: 05 fev. 2018.

²³⁴ Mozart Lago - *Jornalista*; dep. fed. DF 1930; const. 1934; dep. fed. DF 1935-1937; Sen. DF 1951-1955. C/f em: FGV. CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mozart-brasileiro-pereira-do-lago>. Acesso em: 05 fev. 2018.

²³⁵ GRANDE Reunião Política. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 72, ed.72, p. 1-12, 7 out. 1928. p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 23 set. 2017.

Barbosa, Francisco Alves, Benedito Lacerda, Cristóvão de Alencar e Frazão, conquistando o primeiro lugar entre os 27 concorrentes.²³⁶

Daí em diante participou dos programas da Rádio Guanabara, alternando com o conjunto de Benedito Lacerda. Como intérprete, possuía não só estilo, toque personalizado, mas também um amplo repertório anotado em um caderno sob o título de "repertório trivial" contando com 329 títulos. Bastante exigente e perfeccionista era rigoroso tanto na sua vida pessoal quanto profissional. Através das apresentações no rádio, firmou-se na música.²³⁷

Jacob tinha um caderninho no qual anotava passagens marcantes da sua relação com o mundo da música. Em seu depoimento ao MIS Elizeth contou que seu nome e a data de sua apresentação na Rádio Guanabara constavam anotados no tal caderninho. Como músico tocou nas mais importantes emissoras da época, começando pela Rádio Guanabara, onde em 1936 apresentou a estreante Elizeth Cardoso. Apresentou-se, ainda, na Rádio Educadora, Mayrink Veiga, na Rádio Transmissora, Rádio Clube do Brasil, Cajuti, Fluminense e na Rádio Ipanema, que posteriormente passou a se chamar Rádio Mauá. Quando o violonista César Faria formou seu próprio conjunto (1946) atuou com ele, ocasionalmente, como solista.²³⁸

Finalmente, passou a integrar o elenco da Rádio Nacional que era a grande emissora da época, participando de vários programas dentre os quais *Disco de ouro*, em que não tocava, mas do qual foi produtor e apresentador e que trazia ao público um raro repertório. Estava já desempenhando um dos seus enfoques musicais, o de pesquisador, dedicação que o levou a incorporar a seu repertório obras desconhecidas de grandes chorões do passado. Estreou em disco em 1947, na Gravadora Continental, registrando o choro *Treme-treme*, de sua autoria, e a valsa *Glória*, de Bonfiglio de Oliveira. No ano seguinte, acompanhado pelo Regional de César Faria, lançou pela mesma gravadora sua valsa *Salões imperiais* e o choro *Flamengo*, de Bonfiglio de Oliveira. O sucesso das gravações fez com que ressurgisse o interesse pelo bandolim, havendo um estímulo para solistas do instrumento.²³⁹

Em 1968, durante um show que reuniu no palco do teatro João Caetano, Elizeth Cardoso, Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e o conj. Época de Ouro e que teve a participação entusiasmada do público fazendo coro em várias canções, Jacob fez a seguinte declaração:

Antes de fazer mais um número, graças à boa vontade de todos aqui, eu quero lembrar uma data para mim muito grata e confessar com muita vaidade que aqui, neste recinto todo, o mais orgulhoso sou eu. Em 18 de julho de 1936, fui

²³⁶ CARDOSO.

²³⁷ Ibid,

²³⁸ Ibid,

²³⁹ Ibid,

a uma festinha de aniversário igual a qualquer festinha: chopinho, a jarrinha cor-de-rosa com chope, os docinhos, olhinhos de sogra era exatamente igual a toda festa. Mas houve uma pessoa que neste dia eu conheci uma menina e a acompanhei, fiquei entusiasmado e a encaminhei à extinta Radio Guanabara: Elizeth Cardoso.²⁴⁰

Esta declaração de Jacob do Bandolim em referência a Elizeth Cardoso e proferida por ele sob forte emoção, como quem ouve agravação pode observar, parece ser uma das poucas que ele fez público sobre a cantora. Não encontrei outras referências que possam ter existido com esta intenção, entretanto, Elizeth demonstrou em algumas ocasiões muita gratidão a ele pela oportunidade que pode ter despertado nela a vocação a que perseguiu. Nesse show então a sua gratidão ganha uma dimensão imensurável.

Desde que se conheceram Jacó e Elizeth, vizinhos, se tornaram amigos e, naquela época, sempre que compunha uma canção nova ele recorria a ela para ter uma opinião sobre a mesma e para interpretá-la, passagem revelada pela cantora durante o show no Teatro João Caetano e que posteriormente foi ratificado pela viúva do bandolinista. Sob risos da plateia e, reitero, diante de um Jacob visivelmente comovido, a cantora interpretou desta época, *Inocência*, *Jamais* e *Foi numa festa* apesar dos protestos do seu descobridor:

Essa é bárbara, me deixa cantar eu agora embalei Rsss... “Foi numa festa encontrei-te divinal/ e para aumentar meu mal convidei-te para dançar/O teu olhar, o teu cabelo, o teu perfil, teu semblante juvenil me fizeram delirar/Estavas vestida com a cor da esperança e naquela contra-dança, eu senti o que era o amor/ Agora choro os prazeres do momento, hoje sei o que é um tormento, hoje sei o que é uma dor./Há na tristeza dos teus olhos tão amenos, tão serenos, eu vi tudo de uma vez, vi maldade, vi amor, sinceridade, três palavras que o destino já desfez./ E tocando este samba estou chorando, receoso de aumentar esta paixão, tu não entendes, nem tão pouco compreendes o meu pobre coração.” Ai que lindo!²⁴¹

O espetáculo acima mencionado protagonizou o que ainda é considerado por apreciadores e críticos da MPB, como um relevante e abrangente registro ao vivo da história da música brasileira. O projeto realizou-se meses antes do recrudescimento da ditadura política no país, foi produzido por Hermínio Bello de Carvalho²⁴² e a renda do espetáculo foi revertida para

²⁴⁰ ELISETE Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro. Fragmentos inéditos do recital realizado no Teatro João Caetano (3Lps). Rio de Janeiro: *Museu da Imagem e do Som*, de fev.1968. v.3.

²⁴¹ ELISETE..., 1968

²⁴² Hermínio Bello de Carvalho iniciou sua carreira com redator de programas culturais para a Rádio MEC em 1958. Foi fundador do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som, autor de músicas populares tendo como parceiros, compositores da Velha Guarda e de ritmos modernos. Gravou diversos LPs como intérprete. Mangueirense foi o iniciador do movimento de integração da música popular e erudita. Destaca ainda, sua

o Museu da Imagem e do Som (MIS) que, à época, passava por dificuldades financeiras como enfatizado por seu produtor durante o depoimento de Elizeth ao Museu:

O mais lindo e o mais completo espetáculo de música brasileira realizado desde o teatro lírico onde se apresentou Noel Rosa, Carmem Miranda, Mário Reis, Chico Alves, pela emoção, pela densidade que completou a noite. Este espetáculo foi convertido em dois LPs que fizeram sobreviver o MIS, em função da rentabilidade dos LPs, que Elizeth e Jacob doaram ao museu.²⁴³

A participação de Jacob neste projeto foi um acontecimento à parte, já que a ocasião também marcou a estreia dele e de Elizeth juntos no palco, apesar de os dois serem amigos desde a época em que ela tinha 15 anos. Além disso, conforme Hermínio Bello de Carvalho, Jacob alimentava certa antipatia pela bossa-nova representada pelo Zimbo Trio, que, por sua vez, nunca havia se apresentado com aquele músico de formação tradicionalista. “Foram apresentados um ao outro em pleno palco, e a combustão espontânea se deu por um simples motivo: eram todos músicos excepcionais”.²⁴⁴

O show foi gravado e posteriormente lançado em dois discos produzidos pelo diretor do Museu da Imagem e do Som, na época, Ricardo Cravo Albin. Os discos e o espetáculo receberam elogios e foram enviados ao exterior como presentes para brasileiros exilados políticos, entre os quais o antropólogo Darcy Ribeiro. Tecnicamente, a gravação não é considerada das melhores. À época, no Brasil, os equipamentos de gravação eram ultrapassados e não havia ainda técnicos com formação e conhecimento do assunto, além das condições desfavoráveis dos Teatros para realização de um feito tão grandioso. As fitas de rolo utilizadas para a gravação do show, cedidas a Ricardo Albin pela Embaixada Norte Americana no Rio de Janeiro, continham gravações que foram apagadas para serem reutilizadas no projeto. Apesar de todas as limitações técnicas, o brilho do evento não foi maculado.²⁴⁵

Sobre o encontro naquele show Elizeth deixou o seguinte depoimento:

O espetáculo que foi organizado no João Caetano pelo meu amigo poeta Bello Hermínio de Carvalho, onde ao lado de Jacob do Bandolim, acompanhada pelo conjunto Época de Ouro e Zimbo Trio eu tive as maiores emoções também. Um espetáculo de música popular brasileira com aquele teatro

participação como diretor de shows e exibindo-se no Olympia de Paris, com o espetáculo Panorama Brasileiro. Além de tudo isso, socorreu diversos sambistas em situações de vulnerabilidade. SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

²⁴³ CARDOSO, 1970.

²⁴⁴ DANTAS, Laura. *Elizeth Cardoso e Zimbo Trio: encontro divinal e glorioso*. A Tarde, Salvador, 17 fev. 2008. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1088131-elizeth-cardoso-e-zimbo-trio:-encontro-divinal-e-glorioso>. Acesso em: 25 mar. 2018.

²⁴⁵ ELIZETH..., 1968.

repleto. Não tinha lugar para mais ninguém. Estava superlotado e foi emocionante demais porque eu estava ao lado do meu descobridor Jacob do Bandolim e ao lado do Zimbo Trio que vocês conhecem. De músicos e pessoas do maior gabarito, tanto como músicos quanto como gente.²⁴⁶

Figura 9-Elizete Cardoso e Jacó do Bandolin



Fonte:²⁴⁷

2.2.1 Miro e Lia

Miro e Elizeth eram amigos desde os tempos em que ela frequentava as gafieiras, onde gostava de ir dançar e ele também. Foi ele quem lhe falou sobre a existência do *Dancing Avenida*, como era a atividade das bailarinas e sobre a remuneração. Explicou-lhe tudo e finalmente propôs que ela fosse trabalhar lá. Sem outra opção, ela aceitou e com ele foi se encontrar com Lia que era quem arranjaria uma mediação com o dono do *dancing* para o emprego: “[...]. Foi quando me apareceu um grande amigo meu já falecido e outra moça que se encontra aqui, que se chama Lia, e eles achavam que eu devia trabalhar, seria formidável que eu devia trabalhar e por que não?”²⁴⁸

Lia Temponi amiga do Miro conseguiu empregar Elizeth na escola de danças *Dancing Avenida*. A partir de então, ambas se tornaram grandes amigas. Lia a ajudou bastante. Conforme

²⁴⁶CARDOSO, 1970.

²⁴⁷ Instituto Moreira Sales EC[foto] 0249.

²⁴⁸ Ibid,

declarou a cantora, devia muitos favores a ela pelos cuidados, gentilezas e favores concedidos pela amiga quando começou a trabalhar com bailarina de *dancing*. Durante seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Elizeth falou da importância de Lia para sua vida e de público fez seu agradecimento a ela que se encontrava na plateia:

[...]. Minha amiga Lia era quem me vestia, era quem me dava perfumes e que não vou esquecer nunca. Foi quem me ajudou muito. Muito. Muito na criação do meu filho. Foi quem me salvou em minhas situações naquela fase muito difícil que, em muitas vezes, eu não tinha nem dinheiro para levar pra casa, [...] e a ela que quero agradecer muito por que muito fez por mim. Obrigada, Lia.²⁴⁹

2.2.2 Grande Otelo

Desde que se mudara de São Paulo para o Rio de Janeiro se tornara um assíduo frequentador das noites. Estava sempre na famosa gafieira Elite, no bar Vermelho, nos bares da Lapa ou na Praça Tiradentes onde conheceu Elizeth Cardoso, nos últimos anos da década 1930.²⁵⁰ Conforme declarou, aproximou-se dela com interesse em namorá-la: “Botei logo olho grande nela, por que Elizeth era uma mulata muito bonita”.²⁵¹ Não aconteceu o namoro, os dois acabaram ficando amigos e começaram a trabalhar juntos se apresentando sobre caixotes de madeira, que servira antes como embalagens de bacalhau. Foi através dele que ela conheceu o diretor da Companhia de Revista, Ary Valdez.

Quando se conheceram, Otelo cultivava boas relações tanto no meio artístico quanto no Rádio e acumulava vasta experiência desde a sua passagem pela Companhia ia Jardel Jercolis, uma das destacadas no ramo das artes cênicas, na época. Depois disso atuou em espetáculos, no cassino da Urca.²⁵² Sobre o seu desempenho no mercado artístico carioca Grande Otelo declarou: “Eu tive sorte de vir de Minas, minha terra, trazido por um excelente empresário Jardel Jercolis, pai do Jardel Filho, que me lançou muito bem.”²⁵³ Em 1939, contracenou com a atriz e dançarina norte-americana Josephine Baker, que considerou uma das mais importantes

²⁴⁹ Ibid,

²⁵⁰ SILVA, Marília Trindade Barbosa Da. *Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003.

²⁵¹ CABRAL, 2010, p.43.

²⁵² SILVA, 2003.

²⁵³ O BARÃO Otelo e a divina Elizeth. A matutina. *O Globo Digital*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1971.p 9 <https://acervo.globo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Elizeth+cardoso&anyword=&noword=&exactword=Acesso em: 02 fev. 2017>.

apresentações de sua carreira. Nessa época, compôs junto com Herivelto Martins o famoso samba *Praça Onze*, que fez grande sucesso no carnaval de 1942.²⁵⁴

Nos anos que se seguiram, após conhecer Elizeth, Otelo atuaria ainda no cinema e foi um dos grandes destaques da *Atlântida*, quando protagonizou o filme *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, o primeiro sucesso da produtora. Foi na *Atlântida* que Grande Otelo fez uma grande parceria com Oscarito, formando-se a dupla mais famosa e bem sucedida do cinema brasileiro, estrelando grandes sucessos como, “Noites Cariocas” (1935), “Este Mundo é um Pandeiro” (1946).²⁵⁵ Grande Otelo desfrutava de certo prestígio artístico, atuando em circos, cinemas e clubes e mais tarde integrou o Teatro Experimental Negro ou TEN que surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, e se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana.²⁵⁶

Figura 10- Grande Otelo



Fonte:²⁵⁷

2.3 Infância, tempos e desafios

O nascimento de Elizeth Moreira Cardoso coincide com o período em que ocorriam no Rio de Janeiro as reformas urbanas que reconfigurariam a capital num lugar atraente aos

²⁵⁴ SILVA, op. cit,

²⁵⁵ Ibid,

²⁵⁶ NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, v.18, n.50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 02 fev. 2017.

²⁵⁷ Disponível em: https://br.images.search.yahoo.com/search/images;_ylt=AwrE183QV6lfQNcAiGzz6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BpdnM?p=GRANDE+OTELO&fr2=pivweb&fr=mcafee#id=25&iurl=https%3A%2F%2Facervo.oglobo.globo.com%2Fincoming%2F17803470ce2ddf%2FimagemHorizontalFotogaleria%2F2005-083743-_20051228.jpg&action=click. Acesso em: 07 fev. 2017.

interesses estrangeiros como já relatado no capítulo anterior. Conforme destaca Maria Sandra da Gama:

[...]. Todo um conjunto de transformações executadas na cidade como tentativa de atração de investimentos estrangeiros acarretou uma situação desafortunada para os populares, pois eles foram removidos de suas antigas moradias e tiveram o universo de suas vidas transformado, o peso disso tudo se evidenciou principalmente sobre a população feminina pobre.²⁵⁸

De tal modo a família Cardoso, de origem muito humilde, vivia, àquela época, numa casa de cômodos da Rua Ceará, número 8, em São Francisco Xavier, que, além deles, abrigava outras famílias. Esta casa existiu até os anos de 1960, quando foi demolida para dar passagem à linha do metrô. Foi justamente ali, naquela casa e naquela rua, que, no dia 16 de julho de 1920, "Numa noite de sexta feira em que choveu torrencialmente", nasceu Elizeth Moreira Cardoso.²⁵⁹

Eu não tenho brasão. Meu berço foi de palha. Mas eu já nasci no meio do samba, se é que o melhor não seria dizer que eu vim ao mundo com ele no sangue. Sou de São Francisco Xavier (Rio) a primeira estação de trens elétricos, junto de Mangueira, ao lado da zona Norte.²⁶⁰

Nesta sua apresentação Elizeth já diz que nasceu pobre a partir da enunciação do local de onde veio, São Francisco Xavier, próximo ao Morro da Mangueira e da área norte da cidade. Para os conhecedores da cidade do Rio de Janeiro, bastava esta informação para se entender a sua relação com o samba e outras festividades religiosas populares já que aquela área era conhecida como o berço de sambistas.

Observa-se uma estreita relação entre Elizeth Cardoso e o seu local de nascimento. Durante sua infância, adolescência e juventude ela vai se envolvendo profundamente em conexão com os valores e tradições da sua comunidade. Neste sentido, apresento Elizeth como um sujeito subalterno que está situada no tempo e no espaço onde foi originada, donde a importância de identificar os diversos locais e atividades que influenciaram as transformações vividas por ela.

²⁵⁸ GAMA, Maria Sandra da. Claras, Adélias e Olgas: algumas perspectivas de análises sobre as mulheres na cidade do Rio de Janeiro, de Lima Barreto. In: XXVII Simpósio Nacional de História- Conhecimento histórico e diá logo social, 27, 2013, Natal. *Anais [...]*Natal, ANPUH, 2013. p. 5. Disponível em: 07 fev. 2017.

²⁵⁹ CARDOSO, Elizeth. Depoimento Ronaldo Boscoli. [Entrevista cedida a] Ronaldo Boscoli. Revista Manchete, Rio de Janeiro, ano 27, n. 1.406, ed.1406, p. 1-156, 31 mar. 1970. p.100-103. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?biblib=004120&PagFis=102997&Pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 jun. 2017.

²⁶⁰ SILVA, 1958.

Quando completou três anos, sua família se mudou para Rua Teles, em Jacarepaguá. Essa rua, que ficava próxima à caixa d'água (local conhecido pelos moradores como Largo do Tanque) e em seus arredores se alargava um terreno onde clubes e grupos carnavalescos suburbanos se concentravam antes de saírem para os desfiles nas ruas,²⁶¹ nos festejos da *micareme*,²⁶² desapareceu na segunda metade do século XX para dar lugar à Marechal Rondon. Lá, também, próximo ao Tanque, moravam os seus padrinhos o tio Olímpio Santos e sua esposa, Dona Antonica, irmã da sua mãe. Ambos não tinham filhos e faziam os gostos da menina de quem queriam muito o bem.

As casas de cômodos, também denominadas de cortiços ou estalagens, por vezes abrigavam grande número de habitantes. Principalmente aqueles que não estavam dispostos a se mudarem da região central do Rio de Janeiro. Na época, esta enorme concentração de pessoas era vista pela administração da cidade e pelos higienistas, com preocupação, já que eram associadas à insalubridade e propagação das epidemias que atingiam a população, à promiscuidade e à violência. Por conta disso, foram condenadas ao desaparecimento, sendo aos poucos substituídas por habitações consideradas higiênicas. Durante a ação de combate a essas moradias destacaram-se o Estado restringindo à construção de novas moradias, a determinação e execução de normas higiênicas interferindo diretamente para o fechamento de cortiços e de empresários do recente setor imobiliário, que criavam um novo padrão de edificação no Rio de Janeiro.²⁶³

A família Cardoso se mudava de casa de modo recorrente. Em sua primeira infância Elizeth morou em vários lugares como o Méier, Praça Onze, Engenho de Dentro, Engenho Novo, Madureira e Jacarepaguá.²⁶⁴ Estas constantes mudanças de moradias, supostamente, se davam também pela inadimplência do chefe da família, o velho Jayme Cardoso que, apesar de

²⁶¹ A MI-CARÊME- As Comissões-clubes, grupos e blocos nos subúrbios. A *Época*, Rio de Janeiro, ed. 925, p. 1-8, 7 mar. de 1915. p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22MICAREME%22&pasta=ano%20191&pagfis=7659>. Acesso 07 mar. 2018.

²⁶² De origem francesa, *mi-carême* quer dizer "meio da quaresma", como sugere o próprio nome, acontece no meio do período de 40 dias que antecede o domingo de páscoa. Esse costume, anteriormente festejado nalgumas paróquias do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, consistia em um festejo no domingo de páscoa, com máscaras, músicas, danças, comidas e que foi açambarcado por alguns setores da imprensa e do carnaval carioca que escolheram a ocasião para realizarem uma homenagem (leia-se Reprise do Carnaval - uma festa com desfile de blocos, clubes carnavalescos e concursos entre as operárias) aos vencedores do carnaval. Tudo leva crer que mais tarde, a denominação tenha sido substituída pelo termo *micareta* não seguindo mais a tradição da data, mas podendo ocorrer em qualquer época do ano como o é nos dias de hoje. Mais referências podem ser lidas em O Imparcial; Diário Ilustrado (1912 a 1919)- Jornal do Brasil (RJ)-1910 a 1919, Correio da Manhã (RJ)-1910 a 1919, *Revista da Semana* (RJ) -1900 a 1918. Todos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁶³ VAZ, Lillian Fessler. (1994), "Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos — a modernização da moradia no Rio de Janeiro". *Análise Social* — Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, v. 29, n. 127, p. 581-597, 1994.

²⁶⁴ CARDOSO, 1970.

ter um bom emprego na prefeitura, gastava boa parte do que ganhava nas serestas, em grandes farras regadas a bebidas e mulheres em detrimento de pagar o aluguel. Isto levava a família a mudar de locação, constantemente. Conforme Elizeth recordou:

Nasci muito pobre. E ambulante. Ou meu pai não gostava de pagar aluguel ou mamãe gostava muito de mudar. O fato é que, a partir de uma pobre casa de cômodos na Estação São Francisco Xavier, fui fazendo desencontradas e sucessivas baldeações: Madureira, os dois Engenhos o Novo e o de Dentro, Meyer... Lá ia, eu seguindo a sina do cigano, do mulatão [...].²⁶⁵

Após ter alcançado o sucesso e estar a morar numa confortável casa no Flamengo, Elizeth fez estas revelações e noutra oportunidade acrescentou ainda que as mudanças de moradia faziam com que os amigos dos Cardoso insinuassem, em tom de gracejo, que tal "ciganagem seria uma desculpa para não pagarem o aluguel, para viverem de despejo em despejo".²⁶⁶ Estas constantes mudanças, contudo, poderiam significar a necessidade de reconstrução de toda uma rede de relações que perpassava pelo cotidiano dos membros da sua família. Por sorte Elizeth soube sobreviver a este tempo e ainda fazer piadas com ele.

A questão da habitação foi um problema recorrente na vida de Elizeth Cardoso até ela firmar-se como profissional artística e receber o suficiente para comer e pagar aluguel de uma casa. Antes de atingir essa fase, porém, ela, tanto quanto a sua mãe, tivera que morar de favor durante muito tempo, tendo esta situação se agravado após o pai ter abandonado a família. Mas não fora este um problema exclusivo da família Cardoso, pois de acordo Claudia Fonseca:

Todos os estudos sobre grupos operários na virada do século frisam o problema de habitação. Só os mais afortunados possuíam casa própria. Estes não podiam ser considerados "pobres", pois além de não pagarem aluguel, por exíguo que fosse também o lugar podia ser alugado para garantir uma renda em dinheiro líquido. Entretanto, poucos trabalhadores desta época podiam gozar tal privilégio.²⁶⁷

O fato de a família Cardoso ter morado em Jacarepaguá proporcionou que desde a sua infância Elizeth tivesse contato com várias manifestações religiosas e culturais como batuques, jongos, cordões carnavalescos, outras folias e mesmo em família ou entre amigos muitas rodas musicais brincantes aconteciam:

²⁶⁵ CARDOSO, 1970.

²⁶⁶ CARVALHO, José Cândido de. Ronaldo. Elizeth Cardoso quem é você? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ed. 40, 05 out. 1968. p. 8485. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 ago. 2017.

²⁶⁷ FONSECA, 2015, p.518.

Havia as serestas [...] lá em Jacarepaguá se usava muito as famílias se juntarem assim nos fins de semanas, nas casas uns dos outros e faziam serenatas ou então eles alugavam um caminhão e subiam todos no caminhão e saiam ali pela Taquara, àqueles lugares mais pitorescos de Jacarepaguá e faziam sempre serenatas, então o pessoal gostava muito de música.²⁶⁸

Nesta época seu pai tinha uma casa na Rua Ana Telles, onde Elizeth morava com sua mãe, D. Maria José ou d. Moreninha, como era mais conhecida. Foi este, conforme se recordou um período muito feliz na sua vida, e quando, provavelmente, por mais tempo, conviveu com a presença de seu pai, Jayme Cardoso.²⁶⁹

Por estas ocasiões, às vezes que estava em casa, sempre à tardezinha e aproveitando o restinho de luz natural do dia, ele pegava o violão, se assentava no batente da porta da cozinha, que dava para o quintal e tocava para que a filha o acompanhasse ao instrumento: "Eu o ouvia com encantamento. E ele também gostava de me ouvir cantar. Ficávamos sentados horas perdidas nos degraus da cozinha, ele me acompanhando ao violão e a minha voz".²⁷⁰

Noutra ocasião ela daria outras declarações reafirmando o que deveria ser para ela uma enorme emoção, momento em que ambos se admiravam através da música. "Eu cantava muito na soleira da porta da cozinha da minha casa, acompanhada pelo meu pai, já assim mais ou menos com os meus 6, 7 anos, as músicas do Vicente Celestino, no tom hei? (Rindo...) não fazia por menos".²⁷¹ E explica:

[...]. Na época era o Vicente Celestino o cantor que mais se ligava no repertório da moçada que fazia seresta. E meu pai era um seresteiro que se juntava aos outros e saía pelas noitadas enluaradas de Jacarepaguá que naquela época era assim um lugar completamente agradável para se fazer as grandes serestas do Rio de Janeiro²⁷².

A narrativa na qual Elizeth expõe um momento em que seu pai tocava para que ela o acompanhasse ao violão sugere um raro momento de interação afetiva entre ambos. Como veremos neste texto haverá outras tantas nas quais ela faz menção a ele, no entanto, em sua maioria, ela o representa como um senhor extremamente rígido, austero, controlador e, ao que

²⁶⁸ CARDOSO, 1970.

²⁶⁹ Ibid,

²⁷⁰ CARDOSO, Elizeth. O *Globo Digital*, matutina, cultura, p. 39, 9 ago. 1976. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Elizeth+cardoso>. Acesso em: 07 mar. 2017.

²⁷¹ CARDOSO, 1982.

²⁷² CARDOSO, op. cit.

parece, impunha mais medo do que respeito, mas sempre o colocando como um pai cuidadoso para com ela e suas irmãs.

Uma das conveniências de Elizeth morar em Jacarepaguá é que lá estava próxima à família da sua mãe e do seu irmão Antônio e podia contar com as tias e tios maternos, tio Pedro e tia Ivone, sua tia e madrinha Antonica que com seu tio Olímpio dos Santos lhe batizaram numa igreja do Engenho Novo.²⁷³

A vida familiar e os ambientes que frequentou nesta época, constituem para ela um importante fator de aprendizado musical e de outras maneiras de perceber o mundo. Mais tarde ela dirá que na família se encontrava seus melhores amigos. Há uma narrativa de Elizeth sobre os encontros cantantes, que reuniam seus familiares, tocadores, violeiros e seresteiros no qual ela descreve um episódio muito interessante e curioso:

Aos oito anos eu adorava cantar o repertório de Vicente Celestino. Lembrome muito bem, por que havia um rapaz, que hoje deve ser casado e pai de filhos, mas naquele tempo era tão moço quanto Vicente Celestino, vinha discutir comigo, dizendo que eu cantava músicas que eram do repertório dele, isto é repertório de homem. Como eu cantava! Minha voz não era o que é hoje. Creio que eu perdi uns 50%. Eu cantava no peito, não precisava de microfone. Com a experiência, a tessitura, minha voz adquiriu quase outra característica.²⁷⁴

Quando interpelada pelo rapaz que lhe dissera que aquilo que ela cantava era repertório de homem é imaginável que ele se ativesse a extensão vocal do Vicente Celestino, que era um tenor. Sendo pouco provável que alguma mulher conseguisse executar uma canção no mesmo tom que ele. Elizeth, entretanto, se orgulhava de dizer que cantava as canções de Vicente Celestino “no tom” e ao equiparar-se a ele e ao repertório de homem, combinava igualdade vocal e talento artístico com uma concepção de gênero feminino equiparável ao feminino. Para ela, ela mesma era uma orgulhosa excepcionalidade, dando uma resposta bem humorada, mas contundente, as relações de gênero.

Outro motivo pelo qual Elizeth gostava muito de Jacarepaguá era que lá também, nas proximidades do tanque, ao lado da casa de sua tia Antonica, que muito lhe fazia os gostos e onde era muito mimada, a criançada organizou uma companhia de teatro que se apresentava num pequeno circo que eles mesmos costuraram e, como precisassem duma cantora de samba, eles a elegeram. Tendo como entretenimento a participação na organização deste circo, toda

²⁷³ EU SOU assim. Elizeth quer apenas ser feliz. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 691, ed. 691, 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20196&pesq=%22%20maria%20jose%20cardoso> Acesso em: 29 mar. 2019.

²⁷⁴ SILVA, 1958.

semana ela saía da sua casa para ir-se apresentar no show, que cobrava o ingresso de quem quisesse assistir aos espetáculos. Aquele dinheiro era arrecadado na entrada dos espetáculos para a criançada poder ir ao cinema e gastar com guloseimas.²⁷⁵

A brincadeira teve um trágico fim. Um dia o sino usado para alertar o público sobre o início do espetáculo caiu sobre o pé de uma garota do elenco, causando-lhe sério ferimento que evoluiu para septicemia levando-a a óbito.²⁷⁶

Éramos todos pequenos, assim garotos! O elenco era todo de garotos assim da minha idade. Eu saía da minha casa toda semana e ia pra Jacarepaguá e a finalidade daquele dinheiro que a gente conseguia na entrada daquele circo, era para a gente ir ao cinema, divertir, comprar bala passear, não é? Mas eu era sambista. [...]. Este circo eu vou te dizer, ele terminou porque teve um acidente com uma das moças do elenco. Uma noite eu estava me apresentando, quando ela entrou assim no palco para assistira parte musical do nosso cirquinho e, de repente, aquele badalo de sino caiu. Arreventou a corda que prendia o badalo e caiu justamente nos pés desta moça. E daí veio um acidente horrível por que essa moça teve sepsse e veio a falecer.²⁷⁷

A despeito de sua infância ter sido sempre cercada de eventos culturais, Elizeth Cardoso não considerava que isto tenha sido de alguma forma um impulsionador para sua vocação em ser artista. Segundo ela, na época era ainda criança e uma criança que gostava muito de cantar. E cantava para qualquer pessoa que a pedisse, ela queria apenas se divertir.²⁷⁸ A cantora, anos mais tarde, em entrevista concedida a revista *Cruzeiro* declarou, entretanto que: "Meu pai fazia serenata, minha mãe cantava. O que é que eu podia ser? Cantora".²⁷⁹ Sabe-se, entretanto, que a vocação para a música foi ignorada por seus pais até que a crescente insistência dos tios e de alguns conhecidos bateram à porta.

Através dos documentos pesquisados, constata-se que diferentes ruas e praças residiram e transitaram na vida de Elizeth Cardoso e, do mesmo modo, diferentes ruas e praças deixaram de transitar em sua vida. Ela também tem boas lembranças da Rua São José, onde, num prédio de três andares, pertinho da Rua da Assembléia, no trecho conhecido naquela época como "academiado comércio", morava com sua mãe. Por lá, como ela disse, fez muitas estripulias na escadaria da câmara dos deputados, que ficava muito próxima ao prédio onde morava:

Pois eu brinquei muito nesta escadaria. Namorei muito nesta escadaria aí. Antigamente a igreja São José tocava o hino nacional, os sinos tocavam o hino

²⁷⁵ CARDOSO, 1970.

²⁷⁶ Ibid,

²⁷⁷ Ibid, *grifo nosso*.

²⁷⁸ Ibid,

²⁷⁹ SILVA, 1958..

nacional, era uma beleza, existia o instituto superior de preparatórios onde eu conheci o Marino Pinto. Onde eu fazia, fiz amizade com Marino Pinto. A gente jogava peteca. Naquela época a gente podia fazer tudo isso. Eu frequentava muito a casa dos meus amigos aqui na Rua Vieira Fazenda, com esquina de São José e ali havia a Esplanada do Castelo que ainda não era coisa que é hoje em dia, não é? Tudo edificado. Então a gente ia para ali, para jogar peteca enfim, para aproveitar os fins de semana. Que coisa formidável! Mas realmente me trouxe muita alegria, muitas lembranças bacanas formidáveis da minha mãe, Dona Moreninha. Eu descia aqueles três andar [sic] para namorar no andar térreo, um negócio bacana à beça.²⁸⁰

Este depoimento, gravado durante sua participação no projeto Brahma Extra, é parte de uma série de homenagens que foi feita a diversos cantores²⁸¹ e o seu formato compunha-se de uma apresentação em que os homenageados, de modo informal e acompanhados por um ou dois músicos, cantavam sucessos de carreira e, mediados pelo produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, entremeavam com histórias de suas vidas.

Elizeth Cardoso se apresentou um dia após a morte de Araci de Almeida, artista que a influenciou no modo de cantar quando começou os primeiros passos rumo a sua profissão. Este foi também o primeiro espetáculo no qual ela se apresentou após ter passado por uma cirurgia para retirada de um tumor em seu estômago.

Havia uns dois anos a artista tinha gravado um disco, *Luz e esplendor*, pela gravadora *Arca Som* (1986). Suas canções, como as dos artistas da sua geração, já não tocavam mais no Rádio como nas três décadas anteriores. Mesmo assim, e apesar do espetáculo acontecer ao meio dia de uma terça feira, a sala de shows do Instituto Cultural Cravo Albin estava lotada e, de acordo a produção, mais de mil pessoas, por não terem conseguido o ingresso a tempo, ficaram do lado de fora.

Durante sua apresentação, a cantora revelou que estivera preocupada com a saúde, mas que naquele momento sentia-se à vontade: “Hoje é minha primeira apresentação depois da cirurgia, de modo que eu vou cantar pra valer”. E cantou. Contou muitos casos e, de tão bem humorada, brincou com a plateia dizendo que as pessoas que ali foram vê-la tinham ido de

²⁸⁰ CARDOSO, Elizeth Moreira, Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1988. Depoimento [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho. 1 Vídeo (110 min.). Projeto Brahma Extra-RJ: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: em: 04 fev. 2017.

²⁸¹ O PROJETO BRAHMA EXTRA, apresentado por Hermínio Bello de Carvalho intercalava número musical com depoimentos gravados e exibidos ao público uma semana após o espetáculo. Além disso, precedia a apresentação, uma pesquisa contendo informações e imagens sobre o artista que ficava exposta no hall de entrada do teatro. Além de Elizeth Cardoso que se apresentou em 21 de junho 1988, Johnny Alf, MPB4, Belchior, Emilinha Borba e Paulinho Tapajós, Cauby Peixoto e Beth Carvalho o projeto homenageou outros artistas. CARDOSO, Elizeth. [s.l./s.n.]. l.vídeo(1:52:12). Instituto Cultural Cravo Bin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: 04 fev. 2017.

óculos de curiosidade, para saber como ela ficara após intervenção cirúrgica que removera um incômodo no seu estomago, levando o público a gargalhar.

Neste espetáculo, recordou ainda momentos como os narrados acima e disse ter feito muitos amigos entre os quais ela visitava a família de Carmem e Aurora Miranda que morava nas imediações, na Travessa do Comércio. A mãe delas tinha uma pensão. Carmem trabalhava numa chapelaria, na Rua do Ouvidor. Ela, porém, não chegou a estabelecer amizade com as irmãs Miranda, alguns anos de distância as separavam. Carmem era mais velha do que ela, onze anos e Aurora cinco e nem devem ter notado naquela garotinha que algumas vezes frequentava a casa dos Miranda, ocasião em que Elizeth, conforme relatou teve um namorico com Tatá, o Oscar Miranda, irmão delas: “Era bom à beça aquela época, gente podia namorar uma porção que não tinha problema. (Rsss...)”.²⁸²

Nestes relatos Elizeth Cardoso expressa suas experiências e lembranças de encontros com diferentes personagens históricos da sua vida e do seu passado na cidade do Rio de Janeiro. Ela nos remete ao tempo em que igreja São José, como outras que dispunham de carrilhões²⁸³ costumavam tocar o hino nacional e, embora ela não tenha mencionado naquela época, além do hino nacional, tocavam também modinhas francesas e canções populares da Itália, as *canzonettas*.²⁸⁴ Esta prática se extinguiu, provavelmente, conforme a cidade foi crescendo e passando a vê-la com desinteresse ou como poluição sonora.

Também ela se recordou que, no período que morou na Rua São José, não havia tantas construções na Esplanada do Castello. De fato, a edificação desta área ganha impulso a partir de 1934, com as construções dos edifícios sedes do Instituto Nacional da Previdência, Ministério da Educação, da Associação Brasileira de Imprensa e outras obras particulares.²⁸⁵ Deste modo, conforme disse Elizeth, em sua época, as crianças vizinhas a este terreno se utilizavam dele para suas brincadeiras e jogos. Suas memórias desta época estão impregnadas de um saudosismo da sua meninice, das aventuras, dos costumes e de como era esta área da cidade onde morou.

²⁸² CARDOSO, 1988.

²⁸³ Carrilhão é um instrumento musical de percussão; é formado por um teclado e por um conjunto de sinos de tamanhos variados, controlados pelo teclado. Os carrilhões são normalmente alojados em torres de igrejas ou conventos e são um dos maiores instrumentos do mundo.

²⁸⁴ E OS NERVOS dos cidadãos. Os barulhos da cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 1315, p. 1-32, jan. 1935. p.12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=%22SINOS%20TOCAM%20O%20HINO%20NACIONAL%22&pasta=ano%20193. Acesso em 25 fev. 2018.

²⁸⁵ SEDE Própria do Instituto Nacional de Previdência. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, 08, p. 1-44, 1934. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=142328&PagFis=349&Pesq=%22Esplanada%20do%20Castelo%22>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Figura 11- Casamento de Jaimira, irmã de Elizeth Cardoso



Fonte²⁸⁶

2.3.1 Elizeth dos dez aos dezessete

Pela ocasião dos 10 anos de idade de Elizeth Cardoso, quando ela e sua mãe estavam morando na Rua São José, no centro da cidade, seu pai que, ao que sugere, não supria mais a casa, praticamente abandonou dona Moreninha e a sua filha, agravando em muito a situação financeira da família.

Nas relações de concubinatos contínuos ou passageiros ou mesmo nos casos de famílias fracionadas,²⁸⁷ não raro, abandonos e separações eram bastante comuns entre os seguimentos populares. O risco constante e sempre presente do abandono paterno transformava a relação de mãe/filho (a) o núcleo estável da relação familiar. Na luta para sobreviver estas mães contavam às vezes, ainda com ajuda de parentes, comadres, amigos e com o trabalho dos filhos que iniciavam cedo a vida no labor praticando diversas atividades.²⁸⁸

Neste caso seus tios estavam sempre por perto. Tinham uma boa convivência e já haviam acolhido a família de dona Moreninha em outras ocasiões. Ocorre que Elizeth parecia entender que, qualquer que fosse o tio que lhes acolhesse em sua casa, teria o seu orçamento

²⁸⁶ CASAMENTOS. *Sino Azul*, Rio de Janeiro, ed. 53, mai.1932. p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=009318&pasta=ano%20193&pesq=%22casamento%22&pagfis=18>. Acesso em: 04 jun. 2018.

²⁸⁷ Tipo de arranjo no qual mulher e filho viviam em casas separadas mantidos por um homem casado. FIGUEIREDO, Luciano, 1997. Disponível em: <file:///C:/Users/boris/Downloads/PaperConcubinatoPoliamorismofinalPDF.pdf>. Acesso em 04 fev. 2018.

²⁸⁸ FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu que balance!* Mundos femininos maternidade e pobreza. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

onerado em mais três bocas. É possível que ela não se sentisse confortável com aquela situação e visse a necessidade de arranjar trabalho remunerado, pois, embora houvesse nesta época casos em que os companheiros deixavam suas mulheres e filhos em busca de empregos e retornassem tempos depois, parecia não ser este o caso do seu pai. A imprensa carioca de então dava conta de vários acontecimentos envolvendo o nome de Jayme como os narrados no começo deste capítulo.

Ao longo da sua trajetória ou em entrevistas que tenha concedido, seja sobre sua carreira ou sua vida pessoal, Elizeth nunca mencionou os acontecimentos envolvendo o pai, embora tenham sido mostrados na imprensa da época. Contudo, isto não quer dizer que ela não tivesse conhecimento deles. O que se observa é que ela sempre buscou representar os episódios narrados sobre esta época, num discurso harmônico no qual coloca o seu pai de um modo positivo.

O jornalista Fernando Lobo,²⁸⁹ na década 1960 e no começo dos anos 1980, escreveu sobre esta fase da vida da cantora amenizando a situação de escassez vivida pela sua família e, ao mesmo tempo, justificando o comportamento de Jayme Cardoso dizendo, por exemplo, que:

Não era uma vida de aperto nem de privações, pois o seu pai tinha um emprego razoável de fiscal da prefeitura o que dava para o gasto. O que iria acontecer era o tempo contra tudo e contra todos e que, é sempre guloso por gente menor. Elizeth não era só, ainda havia Enedina, Jaymira, Dina e Nininha (Lygia) e Antônio, seus irmãos. Enquanto eram pequenos, o orçamento era justo e certo, mas à medida que os anos foram passando, a escola chegando, pés crescendo, livros, lápis para escola e mais isso já batia mais forte na carteira do velho Jayme, o certo era cada um trabalhar num ‘mutirão’ da melhor qualidade e assim foi feito.²⁹⁰

De fato, o aumento da despesa com os filhos à medida que vão crescendo é um fator importante, pois relativiza a ideia de penúria sugerida nas narrativas de Elizeth, mas essa narrativa do jornalista manifesta também uma perspectiva patriarcal de enaltecimento da figura paterna, visto aqui como onerado pela família. A segunda família não é mencionada como aspecto que divide recursos, embora o trabalho dos filhos fosse necessário diante das despesas

²⁸⁹ Fernando de Castro Lobo nasceu em Recife em 26 de Julho de 1915 e faleceu no RJ em 1996. Compositor, radialista e jornalista mais conhecido como Fernando Lobo. Pai do cantor e compositor Edu Lobo. Foi casado com Carminha Lobo, de quem se separou em 1944, quando o Edu Lobo tinha menos de 1 ano e se mudou para os EUA. O filho só o conheceu após dez anos. "Eu dizia que ele tinha ido para a guerra e morido", conta Edu, NEPOMUCENO, Eric. São bonitas as canções. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/07/pai-de-edu-lobo-e-figura-notavel-da-musica-brasileira-fernando-lobo-nascia-ha-100-anos.html>. Acesso em: 05 fev. 2018.

²⁹⁰ ELISETE antes de ser a divina. *O jornal*, Rio de Janeiro, ano 50, n. 14473, ed. 14473, p.1-70, 19 out. 1969. p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20196&pesq=%22N%C3%83O%20ERA%20UMA%20VIDA%20DE%20APERTO%22&pagfis=78288. Acesso em: 05 fev. 2017.

e necessidades cotidianas. O elogio moral ao pai fica evidente com o uso do termo “velho”. Porém Elizeth não responsabiliza o pai, talvez, por conta da percepção da dificuldade e da sua responsabilidade com a família. Nas primeiras décadas do século passado as dificuldades e pobreza não eram novidades na vida de muitas mulheres negras, conforme veremos adiante. Quem sabe por estar atenta para estas ocorrências, Elizeth nunca chegou a se lastimar, entretanto, nunca as omitiu. Todas as suas declarações sobre esta época, no que tange às dificuldades vividas, estão em conformidades umas com as outras, tampouco deu alguma declaração responsabilizando o seu genitor por isso. Além disso, a ideia de que os filhos não devem trabalhar, devem estudar e ser sustentados pelos pais é algo muito atual e não necessariamente assumido por grupos populares e empobrecidos.

O seu irmão Antônio já fazia alguns biscates, mas não percebia o suficiente para sustentar a família. Além disso, ele casou-se muito cedo e constituiu família. No que diz respeito às suas irmãs, todas mais velhas do que ela e moradoras em Quintino Bocaiúva. Infelizmente não encontrei elementos para confrontar a informação dada pelo jornalista. Mas não há informações sobre se também elas precisaram abandonar a escola ou se trabalharam na infância para ajudar no orçamento do lar.

Em razão da irregularidade de seu pai em assistir a ela e a sua mãe, em meados de 1930, Elizeth Cardoso, sem ter opção abandonou a escola pública Benjamim Constant, localizada na Praça Onze, onde cursava terceira série primária e, ainda criança, vai para o mercado de trabalho. “Eu comecei a trabalhar aos dez anos por que havia necessidade. A importância do meu trabalho foi a necessidade de trabalhar. Eu uma menina de dez anos, que estudei até o terceiro ano primário.... Naquele tempo falava primário. [...]”²⁹¹.

Nos dias atuais esta ocorrência seria, provavelmente, associada ao abuso da força do trabalho infantil, mas naquela época casos assim, de adolescentes que deixavam os estudos para trabalhar, não eram raros. Deixar a escola foi uma experiência traumatizante para ela que, não raro, ao referir-se a esta passagem, lamentava; não obstante, buscar uma atividade remunerada foi imperativo para ajudar no provimento em sua casa, auxiliar a sua mãe e ao seu irmão e também para comprar algo para si mesma. No seu caso, a situação de dificuldade pela qual ela e sua família passavam não dava outra opção, que não fosse essa, conforme expõe sua narrativa anterior.

Como salienta Rachel Soihet, a partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, “organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de formas, sendo

²⁹¹ PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53-28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar .2017. *Grifo nosso*.

inúmeras famílias chefiadas por mulheres sós. Isso se devia não apenas às dificuldades econômicas, mas igualmente às normas e valores diversos, próprios da cultura popular”.²⁹² Foi um momento que, não raro, mulheres tomavam para si as chefias nas famílias, nas camadas populares, sobretudo entre as negras. Isto decorria não excepcionalmente das dificuldades e escassezes por que passavam, mas, sobretudo em função de costumes próprios destes grupos.

Para as mulheres pobres, negras e donas de casas, isto não chegava ser novidade tanto em vista que sempre ocuparam o papel de principais responsáveis pela manutenção do lar. Além de exercerem atividades de vendedoras nos espaços públicos em barracas ou com seus tabuleiros vendendo doces e outras guloseimas trabalhavam casas famílias, como empregadas domésticas.

Ademais, em suas próprias casas ainda tinham outra jornada onde lavavam, passavam, costuravam e cosiam as roupas da família, faziam bainhas, pregavam botões e cozinhavam cuidando de economizar e evitando todo tipo de desperdício para que alimentação e aluguel coubessem dentro do minguado e raro salário do marido.²⁹³

Desde muito cedo estas mulheres, muito frequentemente, se esforçavam por encontrar um trabalho fora de casa a fim de não dependerem exclusivamente da renda de um companheiro e para melhorar a situação de infortúnio em que viviam. Faziam serviços domésticos, trabalhando como cozinheiras, empregadas domésticas, lavadeiras, babás entre outras tarefas. Havia um conjunto de ocupações disponível para elas e que, incluía ainda, aquelas exercidas nos espaços públicos como de comerciantes quitandeiras ou ainda meretrizes²⁹⁴.

A atividade da dona de casa de melhor condição social, que podia pagar empregadas domésticas, consistia basicamente em manter em ordem a casa, ou seja, tudo aquilo que tange à limpeza, arrumação, aos cuidados com a passagem e repassagem das roupas, com a alimentação da família e com a educação dos filhos.²⁹⁵ Nos segmentos médios ou altos, nem todas as mulheres se resignavam ao confinamento do lar. Muitas inventavam e reinventava atividades como forma de também ocuparem espaços públicos. O mais comum era a atividade filantrópica²⁹⁶ que muitas vezes fazia com que tais mulheres tivessem que atuar junto aos políticos e homens importantes em busca de auxílio para minorar a situação dos menos favorecidos.

²⁹² SOIHET, 2015, p.362.

²⁹³ Ibid,

²⁹⁴ SANTOS, Gevanilda. *Relações raciais e desigualdades no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.45

²⁹⁵ SOIHET, 2015.

²⁹⁶ PERROT, Michelle. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no ocidente*. Porto. Afrontamento: São Paulo: Ebradil, 1991.p 503-539.

Essa atividade, porém, não libertava a mulher da tutela masculina, era somente um trabalho acrescentado a maternidade e ao serviço da casa. Não era admirada por isso e tampouco a ela era imputado o adjetivo de trabalhadora como ao homem em circunstância semelhante. Pelo contrário, toda sorte de preconceitos, comumente associadas ao estereótipo da “mulher pública”, recaía sobre as que trabalhavam fora do lar. Já as mulheres que se dedicavam aos afazeres domésticos, lavadeira, cozinheira, costureira, engomadeiras, pareciam correr menos perigo moral, porquanto oficialmente as mulheres deviam se dedicar às tarefas de casas, enquanto ao homem cabia o suprir as necessidades do lar.²⁹⁷

Não raro, o trabalho das mulheres era diminuído e ocultado. Conquanto, em muitos casos, de modo cáustico, as mulheres figurassem como pessoas responsáveis pelo sustento principal da casa, o trabalho feminino continuava a ser encarado de modo subalterno, apenas como uma complementação da renda de um companheiro e nunca como principal ou profissionalmente. Sobre isso Fonseca destaca que:

Ironicamente, apesar de ser evidente que em muitos casos a mulher trazia o sustento principal da casa, o trabalho continuava a ser apresentado pelos advogados e até pelas mulheres como um mero suplemento à renda masculina. Sem ser encarado como profissão seu trabalho em muitos casos nem nome merecia.²⁹⁸

Além disso, não bastasse o não reconhecimento pelo seu esforço para ter uma vida digna, os empregadores optavam pelo trabalho feminino ou infantil já que os salários pagos a estes eram até 30% menor do que o que era pago aos homens. Tanto foi assim que com a industrialização mulheres e crianças representavam mais da força de trabalho em muitas indústrias. Sobretudo nas tecelagens.

Elizeth Cardoso contemplou a opção dos empregadores por duas vezes, uma vez que era mulher e criança. Tendo passado por diversos empregos e profissões dos dez até os dezessete anos de idade a fim de garantir o seu sustento e da família que, daquele momento em diante, contava apenas com seu salário e com o salário de Antônio seu irmão materno. Foi babá, balconista num pequeno varejo, onde vendia cigarros e charutos, telefonista, peleteria, saboeira e daí foi ser cabeleireira no salão Antonieta, e neste ínterim sempre tentou voltar a estudar, o que era o seu sonho, mas sem sucesso:

²⁹⁷ FONSECA, 2015, p. 516.

²⁹⁸ Ibid., p.517.

Eu batalhei desde os dez anos de idade, que, como eu disse a você, eu tive muito pouco tempo para estudar, os meus pais foram separados e eu tive que assumir. Então eu não tive tempo para estudar, eu comecei a trabalhar aos dez anos de idade. Tinha um cafezinho, onde tinha um varejo de cigarro. Foi meu primeiro trabalho, eu era eu era vendedora de cigarro naquele varejo e ali foi a minha primeira experiência. Depois dali, foram várias, bem variadas inclusive. Eu fui trabalhar numa fábrica de sapólio onde a gente pagava, não é? Dez tostões na época por um prato de comida. [...]. Depois da fábrica de sapólios eu fui trabalhar numa fábrica de peles. Era a peleteria francesa onde se fazia casacos de peles, depois disso eu fui ser cabeleireira, quer dizer tudo diferente, não é? Não tinha que ser nada disso.²⁹⁹

Conforme mencionado a relação entre D. Moreninha e Jayme Cardoso estava estabelecida como um concubinato cujo mantenedor era Jayme, que, não raro, ficava longos períodos ausente de casa, ocasião que a família era assistida pelos parentes maternos de Elizeth Cardoso.

Ela contava dez anos de idade quando as visitas de seu pai à sua casa se tornaram menos frequentes e, a partir de então, “A vida apertou muito e cada qual teve que buscar palha para o ninho”.³⁰⁰ Esta situação fez com que ela entrasse para o mercado de trabalho, experimentando diversos ofícios sub-remunerados. Nesta oportunidade, a cantora relembra que desempenhou atividades bastantes diferentes umas das outras até poder exercer sua verdadeira vocação que também não tinha relação com a maioria de tudo que ela desempenhara.

Sua primeira ocupação foi aos oito anos de idade. Como gostava muito de criança foi ser babá numa casa de família, de uma menina que morava bem próximo à sua casa, na Lapa. Depois foi trabalhar como vendedora num cafezinho, um pequeno varejo de cigarros na Rua São José, que na época era uma rua ladeada de casas e enormes sobrados construídos desde os dias que no Rio de Janeiro se andava em pequenas carruagens e os cariocas de chapéus. Lá, ela vendia cigarros cujas marcas não existem mais, como a São José da época e percebia por isso, 50 mil réis a título de salário.³⁰¹

Embora fosse uma criança cumprida e magrela para os seus dez anos, tinha dificuldade para alcançar as mercadorias tendo, por vezes, que utilizar-se da ajuda de um banquinho: “Como não tinha muita altura, subia num banquinho para alcançar os cigarros que ficavam lá encima”.³⁰²

²⁹⁹ CARDOSO, Elizeth Moreira. *Elizete Cardoso 45 anos de carreira* [Entrevista cedida a] Leda Nagle. 1981. Vídeo (09:41). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=iEkDcQg9LxI. Acesso em 04 mar. 2017.

³⁰⁰ CARDOSO, 1970.

³⁰¹ CARVALHO, 1968.

³⁰² CARDOSO, 1970.

O pequeno varejo vendia cigarros, fósforos e charutos e localizava-se na esquina de Vieira Fazenda e por ali sempre passava um rapaz elegante, assoviando que parava e tirava o chapéu, para conversar com a garota dos cigarros que o apreciava e com quem após um namoro, firmou longa amizade.³⁰³ Era ele o futuro compositor Marino Pinto de quem ela, quando se tornou cantora, gravou algumas canções entre as quais *Velhos tempos*, *Segredo e Cidade vazia*. Foi uma amizade que durou toda a vida: “[...]. E exatamente na esquina da Rua São José com Vieira da Fazenda, foi onde eu tive o meu primeiro trabalho de vendedora num varejo de cigarro. [...]. Eu sempre transitava na rua, que estudar mesmo eu não estudei. De modo que eu não tive a oportunidade de frequentar uma academia”.³⁰⁴

Nesta ocasião e noutras declarações, Elizeth sinaliza o incômodo por não ter podido estudar. Numa entrevista, a cantora chegou a confessar que se tivesse tido oportunidade de estudar teria se dedicado ao estudo da enfermagem. Gostaria, quem sabe, de trajar avental e touca pelos corredores de alguma instituição de saúde, atendendo uns e outros. Entretanto, ainda que, sem oportunidade de concluir sua educação formal, cursou até a terceira série do primário,³⁰⁵ equivalente ao ensino fundamental I, dos dias de hoje.

A jornalista Sonia Hirsch,³⁰⁶ enquanto entrevistava a cantora no final dos anos 1960, percebeu que ela repetia reiteradamente o quão lamentava não ter podido estudar e teria confessado que este seria um dos motivos de ela sentir-se inferior em relação às pessoas com as quais relacionavam. Nesta época, por diversas vezes, ela havia recusado a apresentar o seu depoimento para posteridade ao Museu da Imagem e do Som, como apresentado por muitos dos seus colegas artistas porque, segundo a cantora, ela nada tinha feito pela música brasileira, “Orlando Silva, Linda e Dirinha Batista fizeram muito mais”.

Em 1966, selecionada como personalidade representativa daquele ano pelos estudantes do curso de Arquitetura da Faculdade Mackenzie, ao lado do Sergio Porto e Oscar Niemayer, ao receber o título de sócia honorária do Diretório Acadêmico de Arquitetura, a cantora não se conteve e começou a chorar copiosamente, comovendo plateia:

Vocês são todos rapazes inteligentes, que estudam, eu nunca imaginei que um dia viesse a uma universidade e fosse tratada desse jeito- eu, nem cheguei ao fim dos bancos primários... Neste momento eu não sou Elizeth Cardoso

³⁰³ CARVALHO, 1968.

³⁰⁴ CARDOSO, 1988.

³⁰⁵ CARVALHO, op. cit.

³⁰⁶ Jornalista e escritora atualmente dedicando-se a pesquisa e escrita voltada para promoção da saúde. Disponível em: [Blog. https://soniahirsch.com.br/category](https://soniahirsch.com.br/category). Acesso em 07 fev. 2017.

cantora, sou a Elizeth pessoa. Como poderia ser equiparada a um Sergio Porto, a um Oscar Niemayer?³⁰⁷

O desabafo sentido, o modo como se apequenou diante dos estudantes e a sinceridade de suas lágrimas teriam incitado tanto a plateia que alguns alunos subiram ao palco para abraçá-la! Em suas entrevistas deste período algumas declarações demonstram que a cantora parecia desacreditar-se. E não somente no que se refere à ausência dos estudos, mas da sua humildade diante da vida.

Mas não se pode perder de vista, conforme mencionado anteriormente, que diferentes aprendizados aconteceram na vida de Elizeth Cardoso. Principalmente o contato com a música por ela vivenciado precocemente, conforme ela mesma relatou, através dos seus pais e dos seus tios. E este ofício, para ela, além de prazeroso, permitiu-lhe conhecer os ritmos, os sons e outras argúcias da vida. Com o correr do tempo, ela própria foi repensando sua opinião e suas cobranças sobre esta passagem em sua vida, fazendo outras reflexões sobre ter cursado somente até a terceira série e concluiu:

[...]. Já foi muito, considerando as dificuldades que passei. Essa é uma das coisas que mais me entristecem na vida, porque eu gostaria de ter estudado, de ter ao menos podido estudar. O pouco que sei foi a vida que me ensinou. Relações com pessoas cultas e inteligentes foram aumentando o meu nível de cultura. Mas nunca é como se eu mesma tivesse aprendido desde o começo. Sofri muito por causa disso. Enfim, de um modo ou de outro a vida foi me ensinando, me dando certa clareza do que a gente pode e deve fazer por si. E eu confesso que fiz muito por mim mesma.³⁰⁸

Ainda sobre as atividades que Elizeth exerceu quando saiu do varejo de cigarro, foi trabalhar na Rua Teófilo Otoni, na fábrica de sapólio. Aí já recebia um salário melhor do que o anterior, na casa dos 120 réis. Neste emprego, a pedido dos colegas de trabalho, cantava canções de Noel Rosa enquanto fazia tijolinhos de sapólio Rex, trabalhando diretamente com tipos de produtos inflamáveis como ácidos que certa vez lhe queimou a mão, deixando-lhe uma marca que levou para toda vida. Em seguida, foi para fábrica de peles, a *Peleteria Francesa*, na Rua da Alfândega, onde costurava casacos, estolas e alguns tipos de adereços em peles. Daí em diante, já com seus 13 anos, ela diz ter dado “um pulo” indo trabalhar no salão *Antonietta*, na Rua Catumbi, esquina de Frei Caneca, onde fazia de um tudo. De cabeleireira, manicura, pedicura, alisamentos e permanentes. Alisou cabelos de muita gente, naquele tempo.³⁰⁹

³⁰⁷ HIRSCH, 1969.

³⁰⁸ Ibid,

³⁰⁹ CARDOSO, 1970.

O primeiro permanente do salão Antonieta quem fez foi eu. Mas também quando fazia um permanente eu alisava os cabelos. Os primeiros que eu alisei, eu queimei muita gente. Sabe que na época a gente alisava com uma tesoura, não é? Tesoura quente e tal e ia lá uma moça escurinha para a gente alisar os cabelos dela, fazer, aprender na cabeça dela e a primeira vez que meti a tesoura nos seus cabelos eu tirei quase metade. Ela disse, “com essa moça não me chame mais, que eu não venho mais aqui”. E ali trabalhei muito tempo!³¹⁰

Nessa época como sugere a fala de Elizeth, este salão não exigia do funcionário que ele tivesse experiência. Ela aprendia ali mesmo no fazer do ofício, como cortar um cabelo, alisar e pintar. E apareciam por lá pessoas dispostas, muitas vezes pelo fato de não terem como pagar pelos serviços, a serem modelos para as aprendizas. Apesar do incidente narrado, ela declarou ter conquistado muitos fregueses e amigos enquanto trabalhou no salão, havendo casos de famílias que só cortavam os cabelos com ela.

Apesar dos salários não serem altos, foi assim que Elizeth pôde ajudar no sustento da sua casa e comprar *alguma coisinha* que as meninas na sua idade gostavam de ter, como um perfume, pó de arroz, um batom da cor da moda, chapéu, brilhantina para seus cabelos encrespados e até mesmo um vestido para uma ocasião especial.³¹¹

Quando saiu do salão *Antonieta* para trabalhar na Rádio Guanabara, Elizeth, por assim dizer, "deixou as portas abertas", ou seja, por quaisquer necessidades de trabalho, ali seria novamente, muito bem aceita. Ocorreu que, após dois anos, começou a escassez de chamados para trabalhar no Rádio. Ela não se fez de rogada, voltou para o salão que permanecia no Catumbi, na esquina de Rua Frei Caneca. Na parte dos fundos e na última cadeira, à direita de quem entrava, estava, logo se podia vê-la, vestida com uma bata branca, não apenas alisando cabelos, enrolando daquele jeito *mis enplis*³¹² como, do mesmo modo, cuidando da sua freguesia, pois reconhecia não ser uma ótima profissional neste ramo, mas faturava uns 150,00 fixos mais umas boas gorjetas e com isso ia levando a vida.³¹³

Embora este texto não discuta a dinâmica das famílias, um aspecto intrigante na trajetória da cantora e que mostra a liderança de sua presença, é que pela ocasião em que seu pai abandona Dona Moreninha com os seus dois filhos é ela quem assume a dianteira da casa e não sua mãe ou seu irmão mais velho, como seria mais comum acontecer nestes casos.

O que leva também a uma reflexão sobre o que escreveu Alberto Heráclito Ferreira Filho quando diz que, diferentemente das mulheres das camadas mais abastadas, entre os mais

³¹⁰ Ibid,

³¹¹ Ibid,

³¹² Mis-en-plis termo francês usado para designar aqueles “rolinhos” que se faz nos cabelos com os dedos e prende-se com grampos. Também chamado dedinhos.

³¹³ CARDOSO, 1970.

populares, as dificuldades financeiras da maioria das famílias oportunizaram que suas mulheres se tornassem independentes muito cedo, conquanto não garantisse a autonomia financeira ou nas relações de gênero, acarretava mudanças bastante significativas.³¹⁴

Para Elizeth Cardoso, o ato de começar a trabalhar muito cedo outorgou a capacidade de se conduzir pelos próprios meios e lhe possibilitou, mais tarde, fazer escolhas pouco convencionais diante da moralidade oficial que ditava o papel social da mulher e do homem à época.

Figura 12- Elizeth aos 14 anos



Fonte³¹⁵

Figura 13- Elizeth aos 16 anos



Fonte³¹⁶

³¹⁴ FERREIRA FILHO, 2003.

³¹⁵ EC...[fotos] 01111934

³¹⁶ EC... [fotos] 0173

2.4 Ondas suburbanas do Rádio, Elizeth cantora, 1936

Foi em 18 de agosto de 1936, um mês após o seu aniversário de 16 anos que a vida artística de Elizeth Cardoso começou a ser considerada como uma possibilidade real de trabalho no cenário cultural e artístico da cidade, após Jacob do Bandolim, o primeiro “profeta” da sua carreira, indicá-la para fazer o teste na Rádio Guanabara.

Foi aprovada e imediatamente contratada, ou melhor, ela foi admitida, uma vez que não havia, naquela época, um contrato legal entre a contratante e a contratada. Tudo era na base do acordo tácito. Como ela diz, “Eu não tinha contrato... Eu recebia um cachê de dez mil réis”.³¹⁷ Dos momentos que antecederam o resultado do teste na Rádio, ela se recorda de ter conhecido pessoalmente a Noel Rosa e que ele, após ouvi-la cantar, deu-lhe incentivo muito grande, virando-se e dizendo: “Olha menina você vai longe, eu desejo que isto aconteça”.³¹⁸ Talvez pela tensão daquele momento e de ouvir essas palavras de um artista tão respeitado, Elizeth se comoveu bastante. E ele então lhe presenteou com uma canção, dizendo-lhe assim, “olha eu vou dar uma música para você cantar, para você incluir no seu repertório”.³¹⁹ Foi quando ele me ensinou, tocando na caixinha de fósforo:

Pobre de quem já sofreu nesse mundo/ A dor de um amor profundo/ Eu vivo bem sem amar a ninguém/Ser infeliz é sofrer por alguém/ Zombo de quem sofre assim/ Quem me fez chorar/ Hoje chora por mim/ Quem ri melhor é quem ri no fim/ Pobre de quem já sofreu nesse mundo/ A dor de um amor profundo/ Eu vivo bem sem amar a ninguém/ Ser infeliz é sofrer por alguém/ Zombo de quem sofre assim/ Quem me fez chorar hoje chora por mim/ Quem ri melhor é quem ri no fim/ Sabendo disso eu não quero rir primeiro/ Pois o feitiço vira contra o feiticeiro/ Eu vivo bem pensando assim/ Pois quem me fez chorar hoje chora por mim/ Quem ri melhor é quem ri no fim³²⁰

Noel Rosa viria a falecer meses depois, a 6 de maio de 1937, em sua modesta casa à Rua Theodoro da Silva em Vila Isabel, bairro pelo qual tinha uma poética relação de amor e o seu corpo enterrado na necrópole São Francisco Xavier. O Rio de Janeiro perdia um importante sambista, tido por apreciadores do samba como seu filósofo principal, seu boêmio incorrigível, namorado das noites e das ruas. Em seu velório, compareceram em massa os seus colegas,

³¹⁷ CARDOSO, op. cit,

³¹⁸ CARDOSO, Elizeth Moreira: depoimento [21 de Jul. de 1970]. Entrevistadores Hermínio Bello de Carvalho, Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/RJ. 1970. 2 CDS (120 min.). Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. RJ.

³¹⁹ CARDOSO, 1970.

³²⁰ RIR melhor. [Compositor e interprete]: Noel Rosa; Marília Baptista. Rio de Janeiro: RCA, 1936.

dentre os mais conhecidos estavam Araci de Almeida uma das suas intérpretes, Ari Barroso, Mário Reis, Orlando Silva e Marília Batista.³²¹

Elizeth Cardoso, entretanto, não se sabe o porquê, nunca chegou a registrar fonograficamente a canção feita para ela, embora tenha gravado algumas outras do Poeta da Vila. Curiosamente, após 20 anos da morte do Noel, sua obra marcará para a cantora um importante momento no início do seu retorno a sua carreira artística. Foi quando participou interpretando canções de Noel, do show *Feitiço da vila*,³²² produzido por Carlos Marchado e Paulo Soledade, na ocasião a cantora foi aplaudida de pé, na boate *Casablanca*, no Rio de Janeiro, conforme veremos no próximo capítulo.

Aprovada no teste da Guanabara, Elizeth Cardoso passa a fazer parte do *Programa Suburbano* dirigido por Luiz Vassalo e criado por ele em 1934, com o intuito de divulgar anunciantes do comércio da região norte da cidade, tendo em vista que o programa do Casé, principal concorrente tinha seus reclames direcionados para a zona sul. Era transmitido ao vivo direto do estúdio da Rádio Clube Guanabara das 21:00 às 23:00 horas.³²³

Tratava-se de um programa de variedades com concursos musicais apresentados pelos artistas que faziam parte do *broadcasting* da emissora e um quadro de Rádio Teatro apresentados sempre pelo Pinto Silva e Lia Benete. Os quadros do programa eram acompanhados pelo conjunto Regional Guanabara do qual fazia parte Russo Benedito, Pereira Filho, Canhoto, Luiz Bittencourt e era regido pelo maestro Felisberto Martins que também regia a orquestra de *jazz* do programa.³²⁴

À época a Rádio Guanabara tinha como diretor o Dr. Alberto Manie, e os cantores e cantoras que estavam no auge do sucesso eram Carmem Miranda, Mário Reis, Almirante, Silvio Caldas, Francisco Alves, Vicente Celestino, João, Gastão Formente, Noel Rosa, Alberto Pierroni, Aurora Miranda, Henrique e Marília Batista, Araci de Almeida e Odete

³²¹ O VIOLÃO que emudeceu: o concorridíssimo velório de Noel Rosa. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano, 26, ed.906 2, 6 mai.1937. p.1 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=%20Morreu%20Noel%20Rosa%22pasta=ano%20193. Acesso em: 29 nov.2019.

³²² Show feitiço da Vila - Um musical sobre a obra do Noel Rosa produzido por Carlos Machado, interpretado por Elizeth Cardoso, Silvio Caldas, Mary Gonçalves e Grande Othelo. Ficou em cartaz por vários meses no Rio de Janeiro, na boateCasablanca e posteriormente em São Paulo. *CORREIO DA MANHÃ*, Rio de Janeiro, ano 52, n.18.454, ed. 18454, p.1-74, 24 mai. 1953. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=34258&Pesq=%22%20show%20%20Feiti%20c3%a7o%20da%20Vila%22. Acesso em: 28 nov. 2017.

³²³ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ano 1, n. 19, ed. 19, 18 jun.1935. p.2. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_03&pesq=radio%20guanabara%20programa%20suburbano%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 26 abr. 2018.

³²⁴ O IMPARCIAL..., 1935.

Amaral.³²⁵Justamente estas três últimas foram as que Elizeth gostava de imitar no início de sua carreira:

Porque eu gostava muito de cantar o repertório destas três cantoras e como e eu não tinha ainda o meu repertório eu cantava assim com a maior facilidade o repertório delas. Então quando cantava o repertório de Araci eu ia justamente, para uma imitação, procurava mesmo imitar. Quando vinha pra Odete Amaral a mesma coisa, pra Marília Batista o mesmo. Você pode calcular que são três registros completamente diferentes, não é? Mas eu não sei, eu gostava e tinha o prazer de fazer aquela imitação até que cheguei um ponto de criar a minha personalidade, a minha maneira de cantar.³²⁶

No período era comum e, ainda hoje, acontece de cantoras e cantores veteranos de sucesso serem imitados por novos talentos que surgem no meio artístico, e no caso de Elizeth Cardoso, esta versatilidade e capacidade para interpretação podem ter sido decisivos para que fosse contratada para o *Programa Suburbano* onde tudo acontecia basicamente no improviso. Possivelmente, as artistas as quais ela imitava haviam imitado outras cantoras a que admiravam, como hoje Elizeth é imitada.

Para a atriz e cantora Zezé Motta, que reviveu a cantora no teatro, em se tratando de Elizeth Cardoso, por sua faculdade vocal, pode-se considerar um privilégio a sua capacidade de interpretar três registros vocais tão diferentes. A sua identidade vocal veio com o tempo e foi se firmando à medida que sua carreira avançava. "Sabe-se hoje que seu timbre de voz alcançava uma extensão muito grande. A sua capacidade permitia-lhe atingir também notas tão agudas que se quer dar para perceber que ela era contralto".³²⁷ Isso tudo foi amadurecendo atrelado ao seu temperamento muito reservado.

A partir do final dos anos 1950, Elizeth prestigia mais uma vez Marília Batista, ao com Sebastião Fonseca, gravar de sua autoria a canção *Pedestal, além das composições em parcerias Praça sete e Balão apagado* com Noel Rosa.

Na primeira oportunidade em que lhe foi dada no Rádio, Elizeth Cardoso tinha um ordenado bastante modesto e recebia por programa apresentado, sempre na casa dos 10 mil réis.³²⁸ Mesmo assim ajudou-a em suas despesas pessoais e com a família. Não encontramos registros oficiais de sua passagem pelas emissoras que trabalhou nesta época. Isto também pode

³²⁵ CARDOSO, 1970.

³²⁶ Ibid,

³²⁷ ESPECIAL Elizeth Cardoso. [s. n.]. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2010. 2 vídeos (11:29 13:55). De Lá pra Cá. TV Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/HVAB8JsNBO0>. Acesso em: 17 mar. 2017.

³²⁸ CARDOSO, op. cit,

³²⁸ ESPECIAL..., 2010.

³²⁸ CARDOSO, op. cit,

ser devido ao fato de que o contrato assinado em papel só era feito com os grandes medalhões, como ela mesma disse em certa ocasião:

E os grandes artistas realmente eram os contratados, não é? Já existia a Dircinha Batista que inda era uma garotinha na época e já existia Linda Batista. E os grandes nomes da música brasileira eram justamente os contratados. Eu estava começando e eu confesso a vocês que eu nunca esperei que pudesse acontecer mais nada além daquilo que eu estava iniciando. Eu cantei naquela época, cantei na *Transmissora* no programa que chamava *Radio Novidades*. A orquestra que participava do programa era a do Fon-fono pianista, o Nonô. Era quem me acompanhava no programa. O locutor era o Lauro Borges e quem dizia as pequenas trovas da sua autoria era o Catulo da Paixão Cearense. E justamente ali na *Transmissora* eu tive ocasião de assistir Orlando Silva que começava e o Caymmi que chegava naquela ocasião no Rio de Janeiro.³²⁹

A modéstia com a qual se refere a este começo dá a entender que ela não acreditava que pudesse ir mais adiante do que aquilo que ali apresentara até então. Para alguém que vinha dos segmentos populares, estar a dividir espaço com seus próprios ídolos, numa instituição de tamanha importância como era o Rádio à época, poderia parecer um sonho e algo suficiente. Ela se recorda também que, com os primeiros 15 contos do cachê recebido, ela comprou um chapeuzinho branco com véu para usar com um vestido azul: “Confesso, era a mais feliz das criaturas, naquele dia, porque tinha podido comprar um chapéu para cantar no rádio”.³³⁰ É de se imaginar tal felicidade afinal, no Rádio estavam os medalhões, certamente iam todos muito bem vestidos e alinhados e para ela que vinha de outro padrão de vida, não dava para competir ou imitar.

Em suas falas sobre esta época, frequentemente, ela se coloca como alguém muito discreta e acanhada, talvez, por conta disso, não tenha estabelecido relações de amizade com os colegas de trabalho, com os artistas, no caso. Ademais, ela relata ainda que seu pai quase sempre a acompanhava a Rádio durante os programas “sempre de cara fechada, revólver e na cintura”.³³¹ Situação pouco confortável e que poderia constranger alguma pessoa que viesse a querer se aproximar dela.

A temporada na Rádio Guanabara terminou um ano depois, em 1937. A cantora transferiu-se para a emissora Educadora onde atuou no programa *Samba e Outras Coisas*,³³² criado em 1936, pelos irmãos Renato e Henrique Baptista com a finalidade de propagar o

³²⁹ Ibid,

³³⁰ SILVA, 1958.

³³¹ Ibid,

³³² BATISTA, 1936, p.8.

samba. O formato era muito parecido com o programa *Suburbano*, com concursos musicais, orquestras que acompanhavam os artistas. Ia ao ar todas as quintas feiras de 19:30 às 21:00 horas.³³³ Priorizava de fato o samba e reuniu sambistas de renomes da época, como Noel Rosa, Glorinha Caldas, Custódio Mesquita, Djalma Ferreira, Moreira da Silva dentre outros.³³⁴

Depois da Educadora, em 1938, a cantora foi para o programa *Rádio Novidades* na Transmissora, onde pela primeira vez cantou à frente de uma orquestra. O programa tinha como personagem principal Catulo da Paixão Cearense ora declamando seus poemas ora ao violão interpretando modinhas e serestas.³³⁵

Há anúncios publicados no *Imparcial* chamando atenção exatamente para o programa Rádio Novidades, da Rádio *Transmissora* em 1938, apresentado às 13h30 com Catulo Cearense, Marília Batista, Jupyra Brasil, Lisette, Ciro Monteiro, Dorival Caymmi.³³⁶ O aparecimento do nome Lisette pode ser uma referência artística à cantora Elizeth Cardoso, considerando-se as coincidências dos artistas, do programa, da emissora e do ano. Quanto à escolha desse nome artístico pode ter relação com a grafia oficial do seu nome (Elisette) ou sido influenciado pelo sucesso da atriz Lizette Villa das Revistas, Companhia Emma Da Villa e Jardel Jercolis, que também escrevia crônicas sobre teatro em *O Jornal*, sempre em evidência durante os anos 1930.³³⁷

Finda a temporada na Transmissora, vai para Mayrink Veiga, para um programa apresentado por Dorival Caymmi, então, jovem cantor vindo da Bahia. A Mayrink Veiga era também uma rádio onde se apresentava renomados artistas e principais intérpretes da música produzida no Brasil de então. Muitos deles ídolos da Elizeth Cardoso, pelos quais ela tinha muito respeito e dos quais custou a aproximar-se como ela mesma diz:

Eu custei muito a conhecer Silvio Caldas, Carmem Miranda, Aurora Miranda, Mario Reis. Mesmo eu tendo cantando ao lado de Noel Rosa, Odete Amaral, Araci de Almeida eu não tinha aquela facilidade de bater um papo, de

³³³ PEREIRA, Irene. Eres em desfile... *Atene'a*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, ed. 01, p. 1-24, nov. 1937. p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=356565&pesq=%22Samba%20e%20Outras%20Coisas%22&pasta=ano%20193>. Acesso em: 14 ago. 2017.

³³⁴ BURNS, Hamilton. *Televisão Comentários*. Cinearte, Rio de Janeiro, ed. 441, 0. 1-52, 15 jun.1936. p. 23. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&pesq=%22Samba%20e%20Outras%20Coisas%22&pasta=ano%20193>. Acesso em: 14 ago. 2017.

³³⁵ O DIÁRIO dos Stúdios. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 03922, p. 1-18, 13 nov. 1938. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22Programa%20R%C3%A1dio%20Novidades%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 6 mar. 2017.

³³⁶ IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed. 1042, 16 out. 1938. p.9.; IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed. 1059, 6 nov. 1938 p.23; IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed.1065, 13 nov. 1938. p.7.

³³⁷ GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, ed.105, 5 mai, 1935.p.9; Gazeta de Notícias, ed.180, Rio de Janeiro, 1 ago. 1935. p. 9; Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, ed.205, 30 ago.1935; O Jornal, Rio de Janeiro, ed.3493, 5 abr. 1930.

conhecer, sabe? Porque era uma coisa que a gente respeitava, eu pelo menos. Eu não sei, mas eu como respeito até hoje os meus colegas, aqueles que já não estão os que estão os que ainda vêm, os que estão começando. Quando entrei na Rádio Mayrink Veiga, eu tremia feita vara verde. Eu sabia que ia ser apresentada ao um homem que se chamava Cesar Ladeira. Sabia que iria cantar num programa onde estava o próprio Cyro Monteiro, não é? O Barbosa Jr, enfim, pessoas assim que eram do alto gabarito artístico?³³⁸

Elizeth Cardoso, ao contrário da maioria dos artistas contratados para trabalhar no Rádio, não conseguiu reconhecimento ou sucesso neste período. O fato de ter passado por essas rádios e apesar de ter sido referendada pelo Jacob do Bandolim não significou neste momento, a consolidação da sua carreira artística. Como ela mesma disse, apesar de estar em meio aos ídolos da época, respeitados como verdadeiras celebridades por ela, não era fácil interagir com eles. Caberia então perguntar: e se caso tivesse existido teria ido à frente a sua investida na carreira artística desde aquela época?

Enfim, embora tenha trabalhado no Rádio por algum tempo entre os anos de 1936 e 1938, ela também não teve o seu nome entre os das cantoras de sucesso deste período. Os nomes de cantoras que mais aparecem são os de Marília Batista, Araci Cortes e Araci de Almeida, sendo que estas três foram as que a influenciaram e as quais Elizeth imitava no começo da sua carreira, além de Carmem Miranda, Linda Batista, Aurora Miranda e outras menos conhecidas como Ada Bonis, Alzirinha Camargo, Nena Rodrigues, Stefana de Macedo e Elisa Coelho.³³⁹

Ela não figurou entre as cantoras de Rádio da época. O seu nome não aparece em nenhum jornal e tampouco esta pesquisa encontrou registros da sua experiência como cantora. De tal maneira, ela própria não se considerava cantora de Rádio. Por fim, o tempo foi passando e os convites para cantar foram minguando até que ela teve que retornar a sua função de cabeleireira no salão da Rua Catumbi, onde trabalhara antes de ir para o Rádio.

Como veremos adiante, se contarmos a partir desta experiência, Elizeth Cardoso levará mais do que uma década até conseguir gravar seu primeiro disco. Não há relatos no meio musical de que um artista deste período tenha demorado tanto tempo para conseguir gravar. Algumas cantoras que se iniciaram profissionalmente na mesma época em que ela se firmará no Rádio, ou seja, dez anos após ela ter feito o teste na Guanabara, tiveram sorte melhor.

Cabe aqui ilustrar ao menos duas das cantoras surgidas no período que Elizeth Cardoso retorna ao Rádio. Destaco primeiramente Adiléia da Silva Rocha, nascida em 1930, no Bairro da Saúde, negra, de origem pobre e criada nos subúrbios cariocas. Aos dez anos já trabalhava,

³³⁸ CARDOSO, 1982.

³³⁹ SEVERIANO, 2008, p. 107-109.

participando do *Teatro da Tia Chiquinha* como atriz mirim, programa de história infantil da Rádio *Tupy*, além de participar dos programas de calouros que a emissora promovia, premiada diversas ocasiões, o que ganhava levava para casa. A vida não estava fácil e a exemplo de Elizeth Cardoso foi obrigada a abandonar os estudos antes de concluir o primário para se tornara principal mantenedora da sua família. Todavia, teve mais sorte do que muitas crianças da época que foram sujeitadas a trabalhar em fábricas, botecos, lojas, como foi o caso da própria Elizeth, pois trabalhou desde essa época com o que mais lhe dava prazer e justamente na *Tupy*, conforme mencionado acima. Assim foi construindo sua trajetória. Aos dezesseis anos adotou o nome artístico de Dolores Duran.³⁴⁰

Em 1948 foi descoberta pelo conhecido diretor de programas e radialista César de Alencar que a levou para cantar na Rádio Nacional. A partir daí estabeleceu amizades com jornalistas influentes como Sergio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Nestor Leite, Flávio Aquino, Fernando Lobo, com quem namorou, Mister Eco (Eustórgio de Carvalho) e inclusive com o compositor Antônio Maria, amigo de Elizete de Cardoso.³⁴¹

No começo dos anos 1950, Dolores já fazia parte de um grupo de artistas e intelectuais frequentadores do bar *Villarino*, estabelecimento que ficou famoso por conta deste grupo de notáveis que o frequentava durante o dia (já que a maioria trabalhava a noite). Entre os famosos, o pintor Di Cavalcante, Fernando Lobo, Jorge Amado, Zélia Gattai, Eneida, Lígia Clark e Vinícius de Moraes, que procurava um parceiro para compor a trilha sonora da sua peça *Orfeu*, lá foi apresentado a Tom Jobim pelo jornalista Lúcio Rangel. Elizeth se juntará a este grupo a partir dos últimos meses de 1953. Provavelmente convidada pelo Vinícius de Moraes que estava encantado com o desempenho da cantora no musical *Feitiço da Vila* exibido meses antes e sobre o qual ele escrevera uma crônica tecendo diversos atributos da cantora.³⁴²

Em fins de 1951, Dolores Duran gravou o seu primeiro disco em 78 rpm com sambas para o carnaval, e sobre o mesmo declarou “Levo muita fé nas duas músicas. São dois sambas com boas possibilidades de vencer”. Nesta sua declaração dá para perceber que, ao contrário de Elizeth Cardoso, ela era autoconfiante o que talvez tenha feito sua carreira deslanchasse primeiro que a de Elizeth. Só em 1957 compôs a primeira música em parceria com Tom Jobim.

³⁴⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005; AGUIAR, Ronaldo Conde. *As Divas do Radio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

³⁴¹ MATOS, 2005.

³⁴² Ibid,

Nos anos 1959, gravou dois discos *78rpm*. Nos três últimos anos de sua vida figurará entre as compositoras apreciadas da Música Popular Brasileira. Faleceu aos 29 anos.³⁴³

No mesmo rastro, em 1951, após passagem por diversos programas de Calouros e orquestras de *Dancing*, a cantora Ângela Maria foi descoberta, levada a Rádio Mayrink Veiga e à RCA Victor pelo compositor Erasmo Silva, o mesmo que oportunizou que Elizeth pudesse gravar seu primeiro disco em 1950 e em 1953; já era uma cantora consagrada para aquela época e foi quando gravou seu maior sucesso da época, *Vida de Bailarina* de Américo Seixas e Chocolate. No ano seguinte tinha o prestígio no mesmo nível das cantoras mais famosas do Rádio como Dalva de Oliveira, Marlene e Emilinha Borba. Não foi apenas o Rádio que a revelou ao grande público como do mesmo modo a gravadora comprovou este talento revelado.³⁴⁴

Observando os inícios das carreiras da Dolores Duran e da Ângela Maria como cantoras, nota-se que ambas, antes de cantarem profissionalmente no Rádio, tiveram experiências relacionadas ao mundo artístico, cantando em shows de calouros, boates, ou como *crooner* das orquestras dos *dancings*. Oportunidades que Elizeth só terá anos após ter experimentado o seu primeiro trabalho no Rádio.

Tudo isso sugere que, quando iniciou no Rádio, em 1936, aos dezesseis anos, Elizeth Cardoso talvez ainda não tivesse maturidade para abraçar a profissão. Outro motivo provável pela não inserção exitosa da cantora no meio artístico é que no período que ficou conhecido como Época de Ouro do Rádio e que vai de 1929 a 1945, o número de mulheres que trabalhava nas emissoras era bem pequeno em comparação ao de homens, conforme já mencionamos no capítulo anterior.

2.4.1 Pai ciumento filha namorada

Namoradeira confessa, em diversas ocasiões Elizeth Cardoso contou suas proezas. Mesmo sob a vigilância inflexível de Seu Jaime, que neste sentido fora um pai extremamente zeloso com a honra de sua filha, namorou muito, mesmo contra a vontade dele. Ela própria dizia, “Eu fui brincadeira? Eu tinha dias que eu nem sabia por onde sair da minha casa”. E cheia de humor ela relatou ao Hermínio Bello de Carvalho como foi um de seus namoros:

³⁴³ Ibid,

³⁴⁴ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

Eu namorei muito. Olha um dia eu namorei até um assaltante sem saber. Um camarada que trabalhava numa barbearia, na Rua dos Andradas, ali perto do largo do São Francisco. E quem foi descobrir foi o meu pai, (risos). Eu comecei a namorar o tal, o apelido dele era barberim. Aí namorava aqui no portão da minha casa na Rua São José e quando foi um dia meu pai passou na Rua dos Andradas, olhou pra cara do camarada assim, viu que ele trabalhava numa barbearia, não é? Deixou. Estava namorando, estava tudo bem. Dias depois, saiu uma fotografia do barbeirinho num jornal. E meu pai logo que viu aquilo lá na agência onde ele trabalhava correu para casa com o jornal e chegou me apontando, "olha aqui sua negrinha, olha quem você estava namorando aqui na porta de casa" (risos). Aí fez um levantamento meus amigos e realmente, eu estava namorando um assaltante sem saber. Que a gente não sabe de nada, não é? Hoje em dia é mais fácil ficar sabendo, mas naquela época, não. Eu fui muito danada.³⁴⁵

Ela ainda trabalhava na Rádio Guanabara quando apresentada ao jogador craque da seleção brasileira futebol, Leônidas Pires, que estivera naquela emissora para conceder uma entrevista. O jogador se ofereceu para levá-la em casa, "coração disparado", ela não titubeou em aceitar a carona num charmoso Chevrolet conversível, bege até a sua casa.³⁴⁶ Afinal que garota recusaria uma carona do ídolo do futebol brasileiro de então? Após esta carona andaram saindo uma ou duas vezes mais, até o seu pai ficar sabendo.

Tal aventura, porém, custou-lhe uma surra de galho de marmelo. A própria Elizeth se encarrega de contar o acontecido:

Apanhei uma vez só, de meu pai, não é? Porque meu pai, a exigência dele era tamanha. Eu fui namorada do Leônidas. Leônidas jogador de futebol, o grande Leônidas, o diamante negro. Eu era assim loira, grande, gostava do loiro e tal. Então o meu pai um dia chegou em casa e minha mãe disse assim: "Olha, a tua filha está aí namorando um jogador de futebol, um tal de Leônidas". Oh! Tal de Leônidas? Quando na época Leônidas era o maior jogador de futebol? Ele disse: "Pois ela vaia acabar este namoro agora". Chegou me arrancou da cama de camisola, com uma senhora vara de marmelo, me colocou no telefone, o Leônidas morava lá na Vila Isabel, na Teodoro da Silva, 775. "Telefona lá prá aquele macaco"! Olha que o meu pai era um crioulo (rindo), nesta hora se esqueceu que era crioulo, que a gente era tudo de uma família de crioulos. "Telefona lá pra aquele macaco, vai acabar este namoro agora, pelo telefone". Aí eu não tive jeito. Tive que ligar. Peguei e telefonei. Felizmente o Leônidas não estava em casa. Ai, falei com a mãe dele. "Aqui é fulana de tal e tal que quer falar com ele". "Ele não está. Está na concentração". Voltei para o meu pai e disse". Olha, ele não estava pai". Eu então saí do telefone debaixo de bordoadas daquela vara de marmelo, que não foi brincadeira. Foi a única vez que meu pai me bateu.³⁴⁷

³⁴⁵ CARDOSO, 1988.

³⁴⁶ AGUIAR, 2010.

³⁴⁷ CARDOSO, 1982.

O episódio acima ocorrido, provavelmente, entre 1936 e 1937, além de ratificar o quão rigoroso era o seu pai para protegê-la de um possível predador, neste caso um jogador de futebol afamado, traz elementos para algumas considerações sobre o discurso utilizado por ele ao referir-se ao namorado da filha. Ao descrever o término do seu namoro com Leônidas é notória a ironia de Elizeth ao se recordar do modo como seu pai se referiu a ele por ser negro, como um macaco: “Como se esquecido que ele próprio era um negro e que toda a sua família era de crioulos”. Ela, porém, noutra ocasião, já se referira ao pai como um mulato.

Ocorre que Jayme Cardoso tinha a pele mais clara e, talvez por isso, se considerava menos negro do que o Leônidas como é comum os pardos se considerarem brancos ainda que não sejam. Com efeito, ele não se enxergava como um homem negro, pois até mesmo na notícia publicada na *Gazeta de Notícias* sobre o acidente sofrido junto com sua família no começo dos anos 1930 o identificou como branco.³⁴⁸ Quanto ao Leônidas, dois anos à época, defendia o flamengo onde sofria com o preconceito de cor, dissimulado e presente nos diversos clubes de futebol.³⁴⁹ Entre os anos de 1930 e 1940, o auge da sua carreira, no Brasil a miscigenação era um fato estudado e debatido por cientistas de diversas áreas.

No caso relatado, a questão pertinente é observar que Jayme, mulato, funcionário público municipal, reproduziu um discurso de preconceito de cor contra Leônidas, negro retinto e renomado atleta, o que hoje é considerado crime de racismo, entretanto, naquela época não era. Pode-se alegar que tal atitude de Jayme não o enquadra enquanto um negro preconceituoso no sentido racial.

Eventualmente, pessoas negras reproduzem individualmente, em seus comportamentos, atitudes racistas das quais são as maiores vítimas. Desde a infância as brincadeiras do cotidiano, permitem que se chame um ao outro de macaco sem considerar que isto seja racismo, e que perpetua uma ideia de inferioridade de uma raça, que legitima o separatismo e genocídios. Desse modo, submetida às influências de uma estrutura social racista, é comum que o negro e a negra internalizem a ideia de uma sociedade dividida entre negros e brancos, na qual os brancos mandam e os negros obedecem.³⁵⁰

³⁴⁸ GRANDE desastre de automóvel na[...]. *Gazeta de Notícias*-Últimas Notícias, Rio de Janeiro, ed. 51, 1 mar. 1930,p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22JAYME%20MREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 16 ago. 2017.

³⁴⁹ Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/sobre-diamantes-e-bananas>. Acesso em: 05 fev. 2018.

³⁵⁰ ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Polén, 2019.

O que Jayme queria como todo pai zeloso era o término do namoro entre Elizeth e Leônidas, mas tudo sugere que, ao menos naquele momento, ele não fora vitorioso neste intento conforme mostra um diálogo entre Elizeth e Grande Otelo:

“Você namorou o Leônidas! ” Ora, eu namorei o Leônidas e muito bem namorado. “Na época ele estava no auge”. Namorei e namorei mesmo. Meu pai não queria. Um dia ele me colocou num telefone debaixo de uma vara de marmelo para desmanchar o namoro. No outro dia, já estava na Rua Ubaldino Amaral, namorando o Leônidas.³⁵¹

2.5 “Mexe com as cadeiras mulata”

Aos dezoito anos Elizeth aproveitava-se da ausência constante do seu pai e sentia liberdade para frequentar as casas de danças próximas à Praça da Bandeira, como o *Lord Club*, a *Banda Portugal*, a *Fraternidade* e mais especificamente o *Sul América*, de onde muitas vezes seu pai a fez ir para casa.³⁵²

Havia numerosos lugares vinculados ao entretenimento nesta região. E por onde havia diversão, havia música e, por certo, flertes e paqueras que Jayme Cardoso reprovava caso soubesse sua filha estivesse praticando. Bem próximo à casa onde estava morando nesta época acontecia os ensaios do bloco Carnavalesco Turunas de Monte de Alegre do qual ela revelou sentir vontade de ser porta estandarte. Tanto fez que acabou sendo convidada para sê-lo. Entretanto, deteve-se pensando no que faria para convencer o seu pai a deixá-la participar do desfile já que em suas palavras:

Era terrivelmente severo. Ele tomava conta da gente e de tudo que a gente fazia e eu não queria que ele soubesse que eu ia ali, nos ensaios na Rua André Cavalcante. Um dia o diretor do Turunas, Carlos Fontela resolveu me convidar para fazer um teste e me garantiu que qualquer galho ele acertaria com meu pai, o velho Jayme Moreira Cardoso. Eu disse se você resolve então tudo bem, mas eu, não tenho coragem de falar com ele.³⁵³

Nesta época os Cardoso ainda moravam na Rua do Rezende, 87, e, conforme prometera, o diretor do Turunas foi até a sua casa pedir ao seu pai o consentimento para ela desfilar como porta-estandarte durante o concurso que se realizaria na fase pré-carnavalesca, na Praça São

³⁵¹ Entrevista concedida a antiga TVE em 1981 e reproduzida em 79 ESPECIAIS EBC. Programa Elizeth Cardoso todo Sentimento. Brasília: Rádio MEC. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/08/confira-ultimo-programa-da-serie-elizeth-cardoso-todo-sentimento>. Acesso em: 05 ago. 2020.

³⁵² CARDOSO, 1970.

³⁵³ Ibid,

Domingos, perto do largo São Francisco. Como ela previra, ele recebeu um enorme não como resposta. “Não por que eu não quero que ela saia nisso. Eu não tenho interesse que ela se meta em bloco nenhum”.

Segundo Carla Pinsky, há uma possível explicação genérica para o comportamento do velho Jayme à época:

Porém, qualquer que seja a conduta sexual do “Pai de família” fora de casa, dentro do lar ele faz de tudo para manter esposa e filhas nos limites de uma moralidade rigorosa e tradicional. O respeito social desse homem depende em grande parte do controle que exerce sobre o comportamento e reputação de sua mulher e filhas.³⁵⁴

Esta citação é bastante representativa da sua conduta, que certamente temia que sua filha viesse a ter uma vida desregrada e que o envergonhasse perante a sociedade. Apesar disso Elizeth tinha em mente que, talvez, por conta da breve experiência que tivera no Rádio ou por ser admirada pela sua beleza, seu pai lhe dedicasse, ao mesmo tempo, um cuidado e uma vigilância rigorosos. Por isso, mais uma vez, ela contou com o empenho da tia Ivone, com quem eles dividiam casa, para conseguir dele autorização para ela ensaiar no bloco.

Assim, ambas, tia e sobrinha, às escondidas, foram cuidando das vestimentas e adereços pensando, na segunda parte, que era ter a anuência de Jayme, para ela desfilarem na data oficial daquele evento. As coisas eram feitas desse modo pois, de acordo com Elizeth, “meu pai era um homem severo e me criou debaixo da fiscalização”.³⁵⁵

Então o vestido, o sapato, resplendor, aquilo tudo foi feito escondido. E foi aí que a minha tia Ivone falou com meu pai e ele deixou. Deixou, não é? Mas no dia do desfile ele foi comigo, ele do lado de fora da corda. Tinha uma corda, aquela corda, você se lembra? E eu ali dentro... (levanta-se e dá uns passinhos no palco e é aplaudida). Eu era muito magrinha, vestida cor de rosa, de cetim laquê, Rabo de peixe (e faz um movimento sensual com o corpo) bem franzido lá embaixo e eu bem entusiasmada, cantava, com meu estandarte. Fiz até presente de um leque pro mestre sala. E lá ia eu.³⁵⁶

Elizeth Cardoso, ao contar esta passagem da sua vida a Hermínio Bello de Carvalho, diante de uma plateia, parecia bem disposta. Aos 68 anos, a cantora, enquanto falava, levantava-se da cadeira, gesticulava elegantemente com as mãos e o corpo como querendo expressar toda emoção sentida no seu vitorioso passado de porta estandarte do Turunas de Monte Alegre, quando de baliza dançou pisando confete e serpentinas desde a Rua André Cavalcante até o

³⁵⁴ PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Editora Contexto, 2014. p.125.

³⁵⁵ CARDOSO, 1970,

³⁵⁶ CARDOSO, 1988.

Largo do São Francisco e que, conforme narrou, fora para ela uma glória. "Naquela noite eu me senti realizada".

Noutra oportunidade, relembando este dia, relatou que, por todo trajeto, no seu encalço, do lado de fora da corda que protegia o bloco, transpirando muito, vinha o velho Jayme Cardoso com um pedaço de tranca de janela em sua mão, cumprindo sua parte no trato que admitiu a participação da filha no evento e pronto para o primeiro que se salientasse para cima dela.³⁵⁷

Naquele ano a concorrência parecia acirrada, muitos blocos haviam se organizado para o concurso de ranchos e os temas que defendiam indicavam a existência de forte rivalidade entre os concorrentes: *Quem São eles? Respeita as Caras; De Língua Não Se Vence* e *Quem Fala De Nós Tem Paixão*. O Turunas de Monte Alegre não deixava por menos e tinha o ritmo afinado e na ponta da língua. "Quem são eles, / Que se metem com a gente/ Respeita as caras/ Que eu vou tirar patente/ De língua não se vence / Aguenta o rojão/ Unidos venceremos/ Quem fala de nós tem paixão".³⁵⁸

Durante o desfile fora orientada por alguém da comissão do Turunas que, quando o bloco alcançasse o Largo do São Domingos e passasse em frente à comissão julgadora, era para ela "dar tudo em matéria de samba, mostrar tudo que sabia e interagir com o público",³⁵⁹ ou seja, assumir a aparência física e o gestual que se espera de uma verdadeira mulata, justificando que na comissão havia um português e, segundo o diretor, os portugueses eram enlouquecidos por mulatas,³⁶⁰ de modo que sobre essa orientação, contrariando a imagem de filha recatada requerida por seu pai, Elisete Cardoso revela entender a mensagem subliminar que lhe foi passada:

Não tive conversa. Tirei o sapato, sambei, dancei, me acabei. O samba era enfezadíssimo. Cantei muito também. Fiz miséria naquela hora. Quando meu pai percebeu que a apresentação já tinha acabado, não esperou mais nada, "Escuta, já acabou esta bagunça? Não tem nada para acontecer? Então saia daí imediatamente". Pegou-me pelo braço e me levou para casa. Graças a Deus o bloco tirou em primeiro lugar.³⁶¹

Aos 18 anos Elizeth representava um trunfo para o bloco carnavalesco Turunas de Monte Alegre. A direção do bloco observou nela um importante atrativo sexual e essencial aos seus interesses. De acordo Bell Hooks,³⁶² "A cultura dominante sempre lê o corpo da mulher

³⁵⁷ CARVALHO, 1968.

³⁵⁸ LOBO, 1969.

³⁵⁹ CARDOSO, 1970.

³⁶⁰ Ibid,

³⁶¹ Ibid,

³⁶² hooks, bell. Olhares Negro: *Raça e representação*. Trad. Rosane Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 1992.

negra como um sinal de experiência sexual”. Constatação que se observa na medida em que Elizeth foi cooptada pela diretoria do bloco para dar tudo que sabia, ou seja, enfatizar a sensualidade da personagem por ela representada, a fim de impressionar o português.

A mulata,³⁶³ geralmente se apresenta como destaque passista ou porta-bandeira, nos desfiles carnavalescos, e por causa da exposição do seu corpo, da maneira como dança e requebra com leveza e sorrisos, em regra, são apontadas como responsáveis por aguçar alguns dos estereótipos que recaem sobre ela como os sexistas, assanhada, fogosa, mulher quente, cujo corpo seria lugar prazer masculino. Neste contexto, a ausência da negação destes atributos não validava que ela fosse, ou não, sexualmente experiente.

A estratégia utilizada pelo clube Turunas de Monte Alegre como um apelo para galgar mais um título inclui a exibição da porta-estandarte através da dança sensualizada como entretenimento para um português da comissão julgadora, ratificando, assim, ideias míticas sexuais, de lascívia, volubilidade e a moralidade que incidiam sobre a figura da mulata naquela época e que ainda hoje são vigentes. Embora representativas da ostentação cultural racista do século XX, estas imagens a ela atribuídas persistem, pois, “refeitas e atualizadas ao longo dos tempos, são pautadas nas relações de poder”.³⁶⁴

Ao atender ao pedido do diretor do Turunas, para “dar tudo que sabia em matéria de samba” diante da comissão julgadora, Elizeth foi submetida a uma lógica de usar seu corpo, seus atributos para conseguir vantagens para o bloco, tornando assim parte numa relação de poder na qual, eventualmente, se estabeleceria uma cordialidade que em nada alteraria o modo como sempre imaginada, sexualmente voraz.

Conquanto houvesse preconceito contra as mulatas, Elizeth Cardoso foi contemplada por compositores, em diversas ocasiões, com músicas feitas excepcionalmente para homenageá-la, algumas cujas letras se reportavam a ela como mulata. Sua escola de samba de coração, Unidos de Lucas, dedicou-lhe o samba enredo *Mulata Maior - A Divina*, (1974), composto por João José, Pedro Paulo e Zeca Melodia: “Entre tantas coisas belas/Cantar você, mulata, gênio musical. [...]. Arrasta mulata /Sua sandália de ouro. [...].No Municipal você foi sensação[...]”. De João Nogueira e Paulo César Pinheiro *Mulata faceira*, (1979): “Ah, quem está chegando é a mulata faceira[...]. Vem com o seu valor/Que é só pra mostrar como é /A malícia

³⁶³ O termo mulato como empregado neste texto, refere-se a figura da mulher negra, ícone construído socialmente como um objeto de desejo, vista como figura exótica aquela que sabe rebolar, sambar é sensual, alegre e exala imoralidade. É também a que está entre a mulher preta e a branca e que tornou-se um símbolo nacional tipo exportação.

³⁶⁴ COLLINS, Patrícia Hill. O Pensamento Feminista Negro – Imagens de controle. Rio de Janeiro: Tv Boitempo, 2019. Vídeo (08:23). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs>. Acesso em 05 mar. 2020.

da cor, a ginga/É o dengo da mulher”; de Ary Barroso e Luiz Peixoto *É luxo só*: “Essa Mulata quando Samba/É luxo só/ Quando todo seu corpo se embalança /É luxo só/Tem um não sei quê/ Que faz confusão/ O que ela não tem meu Deus / É compaixão”; esta última, composta no final dos anos 1950, especialmente para ela estrear no Musical de Manuel Carlos em homenagem ao Ary, *Mister Samba*.

“É luxo só” surgiu a partir da sugestão de Gisela Machado (esposa do C. Machado) que, durante uma conversa entre o produtor, o homenageado e outros músicos presentes naquele momento, mostrou como imaginava que seria a presença de Elizeth no espetáculo. Para ela deveria ser através de uma música reveladora da sua beleza, da sua graça e que expressasse sua espontaneidade enquanto dançava e cantava. Neste mesmo momento foi criado o samba.³⁶⁵

Entende-se que todos estes atributos em músicas, versos e prosas, cheios de carinho, admiração, elogios, dirigidos não apenas à Elizeth Cardoso, mas às mulheres negras cujos corpos instigavam o imaginário masculino, ainda que carregados das melhores intenções, sabe-se hoje tratar-se de expressões racistas.

No próximo capítulo, busco mostrar de que maneira as redes de sociabilidades- inclusive profissionais - estabelecidas pela cantora Elizete Cardoso, foram relevantes na construção de sua trajetória artística a partir do final dos anos 1930, ressaltando que este mercado de trabalho era de visibilidade majoritariamente masculina, numa sociedade racista e na qual ela veio a conquistar a posição que costuma ser reconhecida pelos críticos e estudiosos na história da música popular brasileira.

³⁶⁵ CARDOSO, 1988; ESPECIAL..., 2010.

3 CANTO POR QUE O INSTANTE INSISTE

O texto ora apresentada busca abranger de que modo as redes de sociabilidades, inclusive as profissionais, estabelecidas pela cantora Elizete Cardoso, foram relevantes na construção de sua trajetória artística a partir do final dos anos 1930, ressaltando que este mercado de trabalho era de visibilidade majoritariamente masculina, numa sociedade racista e na qual ela veio a conquistar a posição que costuma ser reconhecida pelos críticos e estudiosos na história da música popular brasileira.

Sabe-se que seu empenho para se estabelecer como artista ocorreu durante mais que uma década, quando, como já vimos, ela exerceu outras atividades, sem abandonar a tendência prioritária que em si manifestava, a arte de cantar. Esta abordagem necessária à compreensão dessa trajetória, cujas características são sua condição de mulher negra e suburbana, e a primazia por sua vocação profissional como modo de vida. Seu percurso profissional mostra, a partir de certo período cronológico, uma aproximação com algumas etapas com as quais a história da cena musical brasileira do século XX se estabeleceu.

Desse modo este texto é singularmente pertinente aos acontecimentos resultantes das suas relações estabelecidas desde a Praça Tiradentes, onde conheceu Grande Otelo, da sua participação na Companhia de Teatro de Revista em 1939, de seu trabalho como *táxi-girl*³⁶⁶ e *lady crooner* de orquestras de *Dancing*, do seu retorno ao Rádio até 1965, contemplando a gravação de *Canção do Amor Demais*, sua apresentação nos teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro interpretando Villa Lobos, justamente quando, ao mesmo tempo e contraditoriamente, ocorre sua consagração artística nos espaços considerados elitizados. A partir desse momento, verifica-se uma guinada na sua trajetória e regresso às suas origens: o samba de raiz. Momento quando ela gravou o simbólico disco *Elizete sobe o morro*.

3.1 Em busca de novos tempos e espaços-outros desafios

O trabalho como cabeleireira e manicura no salão Antonieta já não era suficiente para sustentar a família de Elizeth Cardoso que, nesta época, ganhara mais uma pessoa, a adoção de Tereza Carmelita.³⁶⁷ Com as despesas cada vez maiores em casa, não lhe restou alternativa que

³⁶⁶ Expressão foi emprestada dos americanos para designar as dançarinas de *Dancings* ou de *Cabarrés*. A figura do picotador no estabelecimento que como taxímetro, observava o momento exato que o cliente começava a dançar e no cartão das dançarinas marcava os furos conforme a quantidade de músicas dançadas dava sentido palavra.

³⁶⁷ CARDOSO, Elizeth Moreira. Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 21 jul. 1970. CD-ROM.

não fosse a de procurar um trabalho para complementar o seu orçamento. Desta maneira, no final do ano 1938, começou a frequentar Praça Tiradentes, onde havia muitos estabelecimentos destinados aos prazeres noturnos, não por muito tempo, visto que, nesta ocasião, no Café Ópera,³⁶⁸ um dos muitos da praça, ela conhecerá, de acordo seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, a segunda pessoa mais importante da sua carreira artística que foi o ator Grande Otelo:

Antes de qualquer coisa, quero deixar gravado aqui o meu agradecimento por todas as coisas que você me proporcionou na minha carreira. Abaixo de Jacob do Bandolim, a pessoa que muito me ajudou foi Otelo. Eu fiquei marcada por fazer a "boneca de piche" e, mesmo não tendo feito grandes músicas, sua importância está em toda arte brasileira. Foi um grande amigo meu. A primeira vez que entrei nos salões do Botafogo foi com Grande Otelo.³⁶⁹

Otelo, entretanto, justifica a fala da cantora: “Você fazia sucesso e era ótimo trabalhar com você. Eu não te ajudei. Nós nos ajudamos para lutar, para ganhar a vida até que pudéssemos nos libertar”.³⁷⁰

Grande Otelo, por seu prestígio e empatia, ajudava a artistas negros principiantes daquela época. Entre eles, além de Elza Soares,³⁷¹ a própria Elizeth Cardoso, com quem formou uma dupla que agradou a empresários populares da Praça Tiradentes. Apesar disso não lhe era possível pensar em abandonar o salão, e apenas uma dessas atividades não dava conta de prover sua família. Desse modo continuou o seu envolvimento com as suas atividades artísticas, cantando em circos como *Olimecha*, em salas de espera de cinemas e onde mais a convidassem, mesmo que de modo esporádico.

É possível marcar esta fase, em que Elizeth Cardoso trabalhou com Grande Otelo, como o começo definitivo da sua carreira artística. Foi daí que depreendeu todo o processo que a colocou interagindo com artistas da noite carioca e algumas companhias de revista da época. Como uma resposta às suas necessidades de sobrevivência sua carreira começa ser forjada: “Cantei muito em circo, em palco de caixote de bacalhau...”.³⁷²

³⁶⁸ O BARÃO Otelo e a divina Elizeth. A matutina. O Globo Digital, Rio de Janeiro, 9 jul. 1971.p 9 <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Elizeth+cardoso&anyword=&noword=&exactword=Acesso em: 02 fev. 2017.>

³⁶⁹ SILVA, Marília Trindade Barbosa Da. *Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003. p.44.

³⁷⁰ O BARÃO...,1971.

³⁷¹ CAMARGO, Zeca. *Elza*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

³⁷² MOTTA, Zezé. *Heróis de Todo Mundo*. A cor da Cultura. Rio de Janeiro, 2010 Disponível em: <http://antigo.a cordacultura.org.br/herois/episodio/elizethcardoso>. Acesso em: 18 set. 2017.

Com Grande Otelo, desempenhou o número “Boneca de Piche” de Ary Barroso e Luís Iglésias. Descrito por Otelo como um pequeno musical no qual ele e Elizeth interpretavam a canção, um diálogo entre um casal formado por um negro e uma mulata, que, mediante a confirmação de seu nego saber da atração que um branco sente por ela, a mulata ameaça trocá-lo por um português:

Venho danado com meus calos quente/ Quase enforcado no meu colarinho/
Venho empurrando quase toda gente. Eh! Eh! / Pra ver meu benzinho. Eh! Eh!
Pra ver meu benzinho. / Nego, vieste quase num arranco, / Cheio de dedo
dentro dessas luvas/ Bem que o ditado diz, nego de branco. Eh! Eh!/ É “sinar”
de chuva. Eh! Eh! É “sinar” de chuva/ Da cor do azeviche, da jabuticaba/
Boneca de piche, és tu que me acaba/ Sou preto e meu gosto/ Ninguém me
contesta/ Mas há muito branco com pinta na testa/ Tem português assim/ Nas
minhas água/ Não! / Que culpa eu tenho/ De ser boa mulata? / Nego se tu
burrice/ As minhas mágoa / Eh! Eh! / Eu te dou a lata/ Não! / Eu te dou lata/
Não!/ Eu te dou lata/ Não me farseia/ Ó, muié canaia,/ Se tu me enganas/ Vai
haver banzé/ Eu te sapeco/ Dois rabo-de-arraia/Eh! Eh! / E te piso o pé/ Eh!
Eh! Eh! / E te piso o pé/ Hum! Hum! Hum! / E te piso o pé/ Da cor do azeviche,
da jabuticaba/ Boneca de piche, sou eu que te acaba/ Tu é preto e tem gosto³⁷³.

Grande Otelo, em seu depoimento a um programa de televisão sobre a cantora, relatou: "Ela ia lá pra casa se pintar. E a pintura dela não tinha essa maquiagem de hoje, era rolha queimada com vaselina. Ela se pintava de preto com duas tranças, roupinha de boneca".³⁷⁴ E ratifica a cantora, “Queimei rolha, misturei vaselina, passei no meu rosto. Aquilo dava um trabalho pra sair depois”.³⁷⁵ Após este período ambos se reencontrarão novamente no musical *Feitiço da Vila*, mas não chegarão a contracenar no espetáculo.

3.2 “Se eu soubesse vem depois”³⁷⁶

No começo do ano 1939 Elizeth Cardoso passou a integrar a companhia teatral de revista de Pedro Gonçalves e De Chocolat como sambista. Tendo excursionado a Belo Horizonte, lá começou um namoro com Ary Valdez, que também fazia parte do elenco. Ao regressar ao Rio de Janeiro foi convidada para uma viagem a Belém do Pará. A partir dessa agenda artística ela

³⁷³ BONECA de Piche. [Compositor e interprete]: Ary Barroso; Luís Iglésias; Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1938.

³⁷⁴ PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53-28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar .2017.

³⁷⁵ O BARÃO...,1971.

³⁷⁶ Dito popular. Se soubesse disso antes, não teria feito.

abandonou o trabalho no salão e, na condição de principal artista da Cia Teatral, impõe como condição para viajar levar sua mãe e sua filha Tereza Carmelita:³⁷⁷

Em Belém do Pará por convites das autoridades de lá, como Dr. Galdino Araújo que era o chefe de polícia na época, e mesmo os participantes da companhia, acharam que eu devia realizar o meu casamento lá [...] que se deu em 1939. Eles achavam que devido ao sucesso e a Companhia que agradava muito durante os festejos de Nazareth, que deveria me casar. [...]. Então passaram um telegrama, como eu estava com minha mãe e, no dia seguinte, chegou a permissão de meu pai para que me casasse em Belém do Pará.³⁷⁸

Elizeth Cardoso conheceu a Ary Valdez, com quem se casou, provavelmente por intermédio de Grande Otelo. Valdez³⁷⁹ respondia também pelo codinome de Tatusinho, era de Porto Alegre, onde pertencia a um grupo de artistas do qual também fazia parte o cantor e compositor Lupicínio Rodrigues, e viera para o Rio de Janeiro tentar a sorte como artista fazia poucos anos. Tocava cavaquinho e como ator fazia um tipo caipira excêntrico.³⁸⁰

É provável que a simpatia que alcançara a apresentação destes artistas na cidade do Pará tenha despertado na direção da companhia a ideia deste casamento com o intuito, inclusive, de dar ao espetáculo certa confiabilidade perante a sociedade, visto que, naquele período, em muitos lugares, havia ainda preconceito contra o palco por considerá-lo imoral;³⁸¹ somado a isso, tinha o fato de aquela ser uma festa religiosa, do Círio de Nazaré. E, para legitimar esse casamento, ela deveria ter o consentimento do seu pai. Considerando a importância do chefe de família à época é provável que a ausência de Jayme Moreira Cardoso tenha gerado curiosidades. De todo modo o casamento aconteceu o religioso na Basílica de Nazaré e o civil no Palácio Azul de Belém do Pará.

No Rio de Janeiro o enlace matrimonial mereceu uma pequena nota no *Diário da Noite*: “Realiza-se hoje o casamento do ator Ary Valdez com a artista Izete Cardoso”. O restante da

³⁷⁷ CARDOSO, 1970.

³⁷⁸ Ibid,

³⁷⁹ De acordo Grande Otelo, Valdez, além de tocar cavaquinho, tinha grande capacidade de organização e foi incentivador de uma excelente companhia de borletas no Cinema Parisiense, onde após o filme, apresentava-se o teatro. Para Otelo, “uma ideia genial que abriu um novo espaço para os artistas. Pena que ele andava com um documento no bolso assinado por um médico, dizendo que ele era doente das faculdades mentais”. O BARÃO...,1971.

³⁸⁰ DIÁRIO CARIOCA. *Sociais*, Rio de Janeiro, ed. 2167, p. 1-16, 13 ago. 1935. p.12 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22ARY%20VALDEZ%20tatusinho%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 23 mai. 2019.

³⁸¹ PELA MORALIDADE Pública. A Cruz, Rio de Janeiro, ed.25, p. 1-8, 22 jun.1930. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=829706&pesq=%22Companhia%20teatral%22&pasta=ano%20193> Acesso em :21 nov. 2020.

nota dizia que ambos pertenciam à Companhia dirigida por Valdez, que fora atração na festa de Nossa Senhora de Nazareth, em Belém do Pará.³⁸²

Para Elizeth a realização deste casamento poderia contribuir para o seu reconhecimento na sociedade. Todavia, para sua angústia e desilusão, esta união nada fez por ela, muito antes pelo contrário:

[...]. Eu vim para o Recife para me juntar à Revista. E no Recife foi minha primeira decepção no matrimônio e nessa eu fui até o Rio de Janeiro. Antes, porém, ainda me apresentei em Salvador, depois cheguei ao Rio de Janeiro e a decepção foi maior. Foi maior porque veio aquela coisa toda que todos sabem, não é? Que foi a separação de um matrimônio que pensava que fosse dar certo, mas o meu não deu. Nunca. Então eu já estava com pouco tempo de gravidez e tive meus momentos bem desagradáveis. Aí que foi a luta, por que eu não sabia o que fazer. Não sabia exatamente o que tinha de fazer.³⁸³

Percebe-se, no discurso de Elizeth, um intenso sentimento de decepção e desamparo. O que poderia vir a ser uma volta por cima sobre o preconceito que provavelmente ela enfrentava, acabou se transformando numa dificuldade ainda maior, uma vez que, além de separada, estava grávida, desempregada e numa sociedade repleta de convencionalismos conforme Mary Del Priori,

As mulheres desquitadas ou as que viviam concubinadas com homens desquitados sofriam com os preconceitos da sociedade. Frequentemente eram consideradas más influências para as bem casadas, recebiam a pecha de liberadas e ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens. A conduta moral da mulher separada estava constantemente sob vigilância [...]. Apenas para o homem desquitado o controle social era mais brando, o fato de ter outra mulher não manchava sua reputação.³⁸⁴

Através da perspectiva desta autora, permaneciam inalterados os atributos que recaíam sobre as mulheres fossem concubinas ou separadas e que, provavelmente, em algum momento poderiam ser experienciados por Elizeth Cardoso. Eram os mesmos da época da sua mãe e continuavam presentes na sociedade indiferente a certos avanços culturais ocorridos, inclusive, maior acesso à educação e aumento do nível de escolaridade.

³⁸² CASAMENTO de artistas no Pará. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ed. 3786, p. 1-19, 26 out. 1939. p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_01&pasta=ano%20193&pesq=%22%20CASAMENTO%20ARY%20VALDEZ%22&pagfis=44091. Acesso em: 05 set. 2018.

³⁸³ CARDOSO, 1970.

³⁸⁴ PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 636.

O fim do seu casamento, que teria sido desde o início uma relação abusiva por parte do seu marido, revela-se quase como uma tragédia em sua vida, porquanto ele acarretaria, como indicado acima, muitos problemas da ordem do cotidiano, pela sobrevivência e, embora ela não o aponte como a perda de um amor, seria uma lacuna a ser preenchida novamente.³⁸⁵ Ocorreu que em Belém, logo após o casamento, ela foi acometida de uma crise de apendicite tendo que passar por uma intervenção cirúrgica emergencial. Por tal motivo, a companhia, que tinha uma agenda a ser cumprida em Recife, seguiu viagem enquanto ela ficara hospitalizada em Belém por um mês: “Casei-me no Palácio Azul e na Igreja Nossa Senhora de Nazareth. Quatro dias depois, lá mesmo em Belém do Pará na beneficência Portuguesa eu fui operada de apêndice tendo que permanecer naquela cidade esplêndida das mangueiras durante um mês”.³⁸⁶

Neste período praticamente fora abandonada por seu marido e pela companhia. Com pouco dinheiro, conseguiu que um amigo ajudasse a comprar passagens para ela, D. Moreninha e Carmelita se juntarem ao marido e ao elenco no Recife.³⁸⁷ “Chego à Pensão Hospício (era esse o nome!) e sou barrada na portaria. - Sentimos muito, mas o Senhor Ary Valdez já está hospedado - e mostrando a ficha - com a própria esposa, dona Dulce Valdez! Desabei”.³⁸⁸

Apesar deste desgosto ela continuou a cumprir sua agenda junto à Companhia, tendo seguindo de Recife, após permanecerem aí 30 dias, à Salvador onde também se apresentariam. Foi só no retorno ao Rio de Janeiro que outros episódios do comportamento do seu marido lhe certificaram de que não poderia continuar naquela relação. Além disso, no circo onde ela trabalhava tivera informações através de um antigo colega de Valdez que ele tinha “problemas psicológicos e já tinha sido internado várias vezes”. Que ele era doente. “Era muito vermelho na conta. Inclusive uma gravidez”.³⁸⁹

A propósito de sua relação com Valdez ela sempre se esquivava de falar. A maioria das versões que envolvem o caso dá conta que ele era um homem violento, que a maltratava, vivia quase sempre embriagado e era apaixonado por mulheres. Este último motivo deve tê-la remetido à imagem do seu pai que, embora não se tenha notícias de que fosse bêbado ou violento, era boêmio e tinha fama de namorador. Por fim, após seis meses ela tomou uma

³⁸⁵ HIRSCH, Sonia. Elizeth está cansada. *Realidade*, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.

³⁸⁶ CARDOSO, 1970.

³⁸⁷ CARDOSO, Elizeth. Depoimento Ronaldo Boscoli. [Entrevista cedida a] Ronaldo Boscoli. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 1.406, ed.1406, p. 1-156, 31 mar. 1979. p.100-103. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=102997&Pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 jun. 2017.

³⁸⁸ CARDOSO, 1970.

³⁸⁹ *Ibid.*,

atitude.³⁹⁰ “E resolvi começar a resolver. [...]. Com dez mil réis saí ao encontro de um asilo, a casa de minha tia, que morava em Jacarepaguá. Deixei tudo pra trás e com uma barriga crescendo a olhos vistos, voltei a ser cabeleireira, tecendo nas horas vagas, o enxoval do meu filho”.³⁹¹

Novamente ela recorria à família em busca de abrigo. Mas não se acomodava em casa. A renda como cabeleireira continuava insuficiente para as despesas, começou a buscar uma atividade complementar. Então, neste ínterim, lhe apareceram Miro e Lia e indicaram que talvez ela pudesse trabalhar numa escola de dança. Como já relatado anteriormente, e apesar de grávida, ela sujeitou-se àquele trabalho. Esta pesquisa não conseguiu informações sobre por quanto tempo ela trabalhou durante a gravidez. Mas sabe-se que tão logo, por mãos de uma parteira, dera à luz ao seu filho Paulo César em casa de uma tia, em Vila Isabel, retornou a vida no *dancing*, pois, conforme afirmou, “Para melhorar a vida do menino, qualquer uma[...]”³⁹².

Durante os anos que se seguiram e em seu retorno ao meio radiofônico, Elizeth evitava falar sobre o seu casamento. Trabalhava obstinadamente no sentido de conquistar o lugar que, supostamente, para alguns, ainda hoje, é seu de direito no cenário artístico brasileiro. Separada havia dezesseis anos e artista já celebrada do Rádio e televisão foi que Elizeth pôde, enfim, legalizar a sua situação civil constituindo um advogado para este fim. Assim sendo, no início do ano de 1958, um juiz concedeu-lhe o desquite, mesmo porque, da outra parte no processo não se sabia o paradeiro. Esta notícia sobre o desquite caiu com certo alarde na imprensa, interessada em publicidade. A cantora, não obstante, desviou-se deste foco dizendo que o interesse dela era somente continuar trabalhando para manter sua família.³⁹³

Curiosamente, à época, apesar do assunto envolvendo, o desquite ainda fosse motivo de especulações de uma parte conservadora da sociedade, uma matéria em uma revista destinada a cobrir os bastidores da vida dos artistas do Rádio reconhece em Elizeth uma chefe de família, porquanto, há muito, trabalhava e sustentava seus dois filhos, Tereza Carmelita e Paulo Cesar, sua mãe, outros parentes e até alguns amigos. E não repercutiu as maledicências dedicadas ao tema, tratado, ainda, de maneira preconceituosa no meio social.

³⁹⁰ HIRSCH, 1969.

³⁹¹ CARDOSO, 1979.

³⁹² Ibid,

³⁹³ O DESQUITE de Elizete. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, ed.198, 18 jan. 1958. p 16-17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&PagFis=8315&Pesq=elizete%20cardoso>. Acesso em: 16 set. 2019.

3.3 “A hora da friagem”³⁹⁴

Em seu retorno ao dancing Elizeth não conseguia transparecer entusiasmo pela dança. Parecia infeliz e demonstrava constrangimento, talvez por não saber como lidar para modificar aquela situação pela qual estava passando. Embora contrarie a muitas de suas declarações e outras situações vivenciadas pela cantora que, sabidamente, gostava de dançar, atribuímos que este momento esteja relacionado, conforme relatado, ao ambiente a que estava submetida para dançar.

Isto fica implícito numa das suas declarações em que ela diz sobre seu trabalho no *dancing*, que tinha duas opções, ou seria cantora, ou dançarina. Mas, diz ela, “Preferi ganhar a vida pelo lado do sol. Suando. Fui ser cantora”.³⁹⁵ Ao proferir esta frase, Elizeth faz parecer que não havia dignidade no trabalho das bailarinas de *Dancing* ou que elas pudessem optar pela função de cantora, como fora o caso dela, fazendo, deste modo, um julgamento moral desta profissão, atribuindo à divindade cristã o controle das opções dadas ao ser humano. “[...]. Senhores podem sentir que eu realmente não tive uma oportunidade maior como bailarina. Então acho que Deus me mostrou duas estradas, olha você tem aqui a de bailarina e tem aqui a de *crooner*, você escolhe, não é? A que você quiser”.³⁹⁶

Por esta época, surgiu uma vaga de *lady crooner* para a orquestra do *Dancing*, regida pelo popular clarinetista da noite carioca maestro Dedé, com quem tempos depois a cantora teria um discreto romance. Foi aí que sua amiga Lia, ciente da importância daquele trabalho para Elizeth, mais uma vez sugeriu e Miro recomendou ao diretor da orquestra que a submetesse a um teste, pois ela já cantara em Rádio e seria esta uma nova oportunidade, que era o que ela mais gostava de fazer. Desta maneira, ao fazer o teste e ser aprovada como *lady crooner* da orquestra, passou a receber um salário que ajudou a diminuir suas preocupações materiais, embora fosse consciente da exploração laboral: “Não dobrei o salário. Dobrei o serviço. Cantava e dançava”.³⁹⁷

[...]. Então chegou uma fase que a orquestra precisava de uma *crooner*. Um amigo meu disse que eu já havia cantado em solteira e tal, porque que eles não experimentavam? Então organizaram no *Dancing* Avenida a "Hora da Friagem". Depois daquele movimento todo chamaram alguns fregueses,

³⁹⁴ Refere-se ao horário em que os funcionários do Dancing Avenida se reúnem para divertirem. Alta madrugada ou quando os fregueses já haviam ido embora. Um ou outro mais íntimo dos funcionários costumava ficar...

³⁹⁵ CARDOSO, 1979.

³⁹⁶ CARDOSO, 1982.

³⁹⁷ MANCHETE, Rio de Janeiro, ed.1406, 31 mar. 1979. p 100 -103. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em 16 mai. 2019.

frequentadores da escola. Algumas bailarinas cantaram, dentre essas bailarinas eu entrei e cantei. Dalí em diante eu passei a ser a crooner da orquestra do Dedé e também ficava sentadinha lá no meu lugar porque eu podia ganhar dançando e ganhar cantando. Faturava então uma notinha que eu levava pro sustento dos meus filhos, que eram Tereza, minha filha de criação, e meu filho Paulo Cesar, meu filho legítimo³⁹⁸.

Elizeth foi aprovada interpretando o sucesso de Ataulfo Alves, *Leva meu Samba*. A partir daí, dividindo canto e danças todas as noites no *Dancing Avenida*, teve a sensibilidade de identificar quais eram os artistas que os frequentadores da casa mais gostavam de ouvir. Então privilegiou os sambas, especialmente os de Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Noel Rosa e Wilson Batista. Cantava também alguns sucessos estrangeiros, sobretudo os boleros que desde o começo dos anos de 1940 invadiam a programação das emissoras de Rádio no Brasil.³⁹⁹

Ao perceber que o seu salário como cantora era suficiente para suprir as necessidades da sua família Elizeth sentiu-se segura para abandonar o emprego no salão da Antonieta. Feito isso alugou um apartamento mais do próximo centro da cidade e, bastante disposta e ciente do seu talento, segue a investir na sua carreira artística. Ao mesmo tempo, e reiteradas vezes, demonstra falta de autoconfiança quanto a algum dia vir a ser uma cantora profissional e é possível que a sua insegurança em relação ao seu destino a fizesse repetir algumas vezes que, no fundo, ela gostava era estar em casa:

Saí de lá quando vi que podia ganhar mais dinheiro cantando. Sabe como é? Eu nunca pensei que fosse me tornar a cantora Elizeth Cardoso. Só achava que devia insistir enquanto desse para ganhar um dinheirinho, no fundo sou doméstica. As pessoas diziam que eu ia fazer sucesso, eu respondia: Que nada, eu nasci foi para dar duro⁴⁰⁰!

Enquanto *crooner* cantou em vários outros *dancings* da cidade como o *Farolito*, *Samba-Danças*, *Bellas-Artes* e retornou ao *dancing Avenida*. Sua capacidade interpretativa e popularidade repercutiram de tal modo que, em 1945, convidada para cantar na inauguração do *Salão Verde Dancing* em São Paulo, onde fez uma temporada de um ano. Lá, conheceu os humoristas, Adoniram Barbosa e Vicente Leporace. Nesta ocasião despertou a atenção do radialista Blota Jr. Ele lhe oportuniza a primeira participação num programa de calouros na Rádio Cruzeiro do Sul, em São Paulo, onde ela se apresentou por uma curta temporada e tendo regressado ao Rio de Janeiro deu sequência a sua atividade de *lady crooner* e de

³⁹⁸ CARDOSO, op. cit.

³⁹⁹ Ibid,

⁴⁰⁰ HIRSCH, 1969, p.37-40

dançarina.⁴⁰¹ Desta época Blota Jr revelaria anos depois que Elizeth era uma pessoa muito melancólica. Que quase não dançava, mas cantava divinamente:

Lembro-me muito bem da minha surpresa ao ver aquela morena cantando divinamente bem. Ela já era divina, sem dúvida nenhuma. Chamou-me a atenção ainda por outros motivos. Percebi que dançava muito pouco e que preferia cantar. Percebi também que estava sempre distante das rodas das dançarinas, daquelas conversas francas e alegres. Era uma figura puxada a triste.⁴⁰²

Foram diversos os obstáculos enfrentados pela cantora em seu percurso, alguns por certo, podem ter sido motivos de tristeza. No entanto, não foi encontrado registros da cantora se lamentando por quaisquer dificuldades que tenha enfrentado. Em suas entrevistas aparece sempre a sorrir, de bom humor e com muita disposição.

Se para Elizeth Cardoso o trabalho de bailarina de *dancing* foi um momento importante pelas amizades que construiu e pela oportunidade profissional que ali conseguiu foi também um momento de muito desconforto, infelicidade e embaraço. Ao menos é o que sugere a fala em entrevista para um canal de televisão, quando se reporta ao passado como um momento do qual ela não teria mais vergonha ou tristeza:

Então, eu fiquei como bailarina menos tempo do que como cantora. Hoje em dia eu não tenho vergonha e nada vai me entristecer quando eu digo que também fui bailarina de escola de dança. Isto só pode me engrandecer muito porque a vida de bailarina de *dancing* é aquilo que a Ângela diz naquele lindo samba que ela gravou *Vida de bailarina*.⁴⁰³

Como já mencionado neste texto, as bailarinas de *dancing* eram vistas como prostitutas e Elizeth estava inserida neste espaço. Era, portanto, alvo do preconceito social existente. Ao revelar não ter vergonha do passado possivelmente se referisse à pecha de “mulheres da vida”, que as bailarinas de *dancing* carregavam. De modo que quando diz que a vida de uma bailarina de *Dancing* está bem retratada na canção “Bailarina” ela, mais uma vez, parece contrapor aquela situação a que se submetera por necessidade:

Então aí, meus amigos, eu ganhava mais cantando do que dançando. [...]. E as oportunidades foram aparecendo, eu fui crooner de todas as escolas de dança,

⁴⁰¹ LOBO, 1969.

⁴⁰² XAVIER, Gustavo. *Elizeth Cardoso* – apenas uma nota na composição de sua homenagem. JORNAL GGN, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/memoria/elizeth-cardoso- apenas-uma-nota-na-composicao-de-sua-homenagem-por-gustavo-xavier/>. Acesso em: 07 fev. 2017.

⁴⁰³ CARDOSO, 1982. *Grifo nosso*.

sempre sentada lá na minha cadeira porque, às vezes, o freguês me tirava para dançar, mas com a intenção de me pedir para cantar e muitas vezes ele pegava o meu cartão e picotava três, quatro, cinco vezes para eu cantar na orquestra músicas que eles queriam⁴⁰⁴.

A letra de “Bailarina” de Américo Seixas, interpretada por Ângela Maria, que também iniciou carreira num ambiente de *dancing*, segundo Alcir Lenharo, destaca o moralismo e o preconceito social quando expressa os sentimentos daquelas que transgrediram o ideal do comportamento feminino, ainda que fossem vítimas das circunstâncias e também da suas dores por não satisfazerem os seus sonhos matrimoniais ou porque se expunham à precipitação de uma paixão e envolvimento com personagens da sociedade preconceituosa que pagavam pelos seus desejos e que, a elas, cabia realizá-los.⁴⁰⁵

Entretanto, não se pode afirmar que o pensamento de Lenharo reflita a realidade das bailarinas, pois muitas delas poderiam gostar de dançar e mesmo de prostituir. O que elas não gostavam com certeza era de apanhar ou ir para cama com homens bêbados. De certo modo Elizeth Cardoso “compra” o discurso vendido na composição de Américo Seixas, talvez como estratégia de sobrevivência ou de manutenção da própria imagem dentro do contexto social em que vivia:

Quem descerrar a cortina/ Da vida da bailarina/ Há de ver cheio de horror/Que no fundo do seu peito/ Existe um sonho desfeito/ Ou a desgraça de um amor/ Os que compram o desejo/ Pagando amor a varejo/ Vão falando sem saber/ Que ela é forçada a enganar/ Não vivendo pra dançar/ Mas dançando pra viver!/Obrigada pelo ofício/ A bailar dentro do vício/ Como um lírio em lamaçal/ É uma sereia vadia/ Prepara em noite de orgia/ O seu drama, passional/ Fingindo sempre que gosta/ De ficar a noite exposta/ Sem escolher o seu par/Vive uma vida de louca/ Com um sorriso na boca/E uma lágrima no olhar.⁴⁰⁶

Em contraponto à Elizeth, o cantor Jorge Goulart, que viveu nesta época, não considerava esta canção representativa do ambiente do *dancing*. Para ele tem um caráter moralista que transmite uma imagem de sofrimento da bailarina e, que, segundo as suas recordações, era razoavelmente remunerada, pois dividia o que recebia com o *dancing*.

⁴⁰⁴ Ibid,

⁴⁰⁵ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas- SP: UNICAMP, 1995. p.25.

⁴⁰⁶ VIDA de Bailarina. [Compositor e interprete]: Américo Seixas; Dorival Silva, Ângela Maria. Rio de Janeiro: Copacabana (78 RPM), 1953.

3.4 Nos pés do recomeço!

Com pouco mais de um ano do seu retorno a atividade como bailarina de escola de dança, Elizeth Cardoso tornara-se *lady crooner* da orquestra do *dancing Avenida*, e viria a ser também de algumas outras importantes da vida noturna do Rio de Janeiro e em São Paulo para onde voltava sempre que requisitada para trabalhar. Desde então sua vida basicamente transcorria de *dancing* em *dancing* conforme fosse a oferta de salário.

Assim vivendo e trabalhando, intencionalmente, ampliou as suas relações sociais para além daquelas tecidas com pessoas vindas da sua origem, estabelecendo contatos com radialistas, jornalistas, cronistas, teatrólogos, pessoas de influência no meio artístico e com um grupo envolvido com a musicalidade como boêmios, compositores, instrumentistas e intérpretes amadores que ajudavam a divulgar o seu nome. Não se pode negar, contudo, que a sua capacidade como intérprete também favoreceu tudo isto.

Em oito de janeiro 1948, Elizeth recebeu a notícia de que seu pai, aos 57 anos, falecera vítima, provavelmente, de embolia pulmonar. Fazia algum tempo, conforme algumas publicações do setor administrativo da capital na imprensa carioca, Jayme Cardoso,⁴⁰⁷ eventualmente, se licenciava da carreira de funcionário público por motivo de doença. Na documentação pesquisada não há menção sobre como ela se relacionava com seu pai à época em que ele faleceu. Desde o seu casamento, e na medida em que se desdobrava a sua vida profissional, nota-se que o nome de Jayme Cardoso e igualmente os dos tios e tias, Pedro, Ivone, Antonica e Santo são silenciados em suas entrevistas. Ela própria dizia: “Eu sou uma criatura muito simples. No que passa da porta da rua pra dentro da minha casa não existe mais artista, existe uma mulher que vive uma vida simples e bem vivida”.⁴⁰⁸ Dessa declaração é possível entender que em sua vida pessoal não se misturava os papéis de artista com os de chefe de família.

Em compensação novos personagens haviam se juntado à sua família e à sua casa que, como dizia, “sempre tem lugar para mais um”.⁴⁰⁹ Quem inaugurou este “sempre tem lugar pra mais um” foi Tereza Carmelita. Elizeth tinha 18 anos quando atendendo a um pedido do irmão fora à casa dele e lá o encontrou aflito por causa de uma criança que havia sido deixada à sua porta:

⁴⁰⁷ AVISOS Fúnebres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 57, n.11, ed. 11, p. 1-18, 14 jan 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=%22Jayme%20Moreira%20Cardoso%22&pasta=ano%20194. Acesso em: 13 abr. 2018.

⁴⁰⁸ CARDOSO, 1982.

⁴⁰⁹ HIRSCH, 1969, p. 37-40.

Meu irmão já tinha muitos filhos. Não dava jeito de criar mais um. Mas sabia que eu era apaixonada por crianças e me pegou pelo pé. No mesmo dia que conheci a menina ela se amarrou comigo e eu com ela. Bonitinha, quietinha num canto, deu vontade de levá-la para casa - Só tive uma preocupação - Será que a mãe dela não iria tomá-la de mim mais tarde? Saímos de lá, fui falar com ela. Perguntei se não precisava fazer a coisa de papel passado e tudo. Ela garantiu que não e eu voltei pra casa com Terezinha no colo. Foi sempre como filha mesmo. Estudou, namorou, casou-se, me deu dois netos – Paulo Roberto, hoje com dez anos e Elizeth Maria com nove.⁴¹⁰

Depois veio a pernambucana Lourdes, uma admiradora que ela conhecera em Recife em 1949 e que, quando em meados dos anos 1950, quis mudar-se para o Rio de Janeiro, Elizeth convidou-a para morar em sua casa. Com o tempo ela se tornou uma espécie de secretária e braço direito da cantora acompanhando-a em suas viagens de trabalho e que a tratava por “minha pretinha”. Mas não parou por aí. Em meados dos anos 1960 bateu à sua porta, procurando emprego, uma mulher que havia dado à luz há menos de 20 dias que, por isso, não conseguira emprego. O seu nome era Maria José e foi prontamente contratada e sua filha, Célia Regina, passou a ser tratada por Elizeth como fosse neta.⁴¹¹

Percebe-se que, de certo modo, ela retribuía a estas pessoas pelas inúmeras vezes que ela e sua família foram acolhidas por parentes e amigos. Assim ela foi reconstituindo sua família e sua vida de maneira decisiva e irreversível. Enquanto viveu sustentou todas estas pessoas que eram dependentes dela. Na imprensa carioca, não raro, jornalistas e colunistas, mencionavam a sua discrição e timidez. Neste sentido é notório que a cantora soube, zelosamente, separar sua vida profissional da pessoal. A revista Radiolândia, que a exemplo da Revista do Rádio, era voltada para os bastidores do Rádio, desempenho e vida dos artistas, no final dos anos 1950, quando começava a se destacar no cenário artístico, menciona que ela ajudaria financeiramente aos parentes e amigos. Mas sem citar nomes.⁴¹²

O ano 1948 corria quando, em meio ao círculo dos novos amigos, Elizeth Cardoso conheceu o poeta, jornalista, radialista e compositor Evaldo Ruy Barbosa, irmão do Haroldo Barbosa, que na época já acumulava experiência e prestígio no meio radiofônico. Ruy, bem relacionado em diversos setores culturais na cidade do Rio de Janeiro, desempenhou importante papel para viabilizar a volta de Elizeth ao Rádio, criando algumas oportunidades para ela. A primeira foi um convite para participar como *crooner* da orquestra de um programa

⁴¹⁰ Ibid,

⁴¹¹ Ibid,

⁴¹² O DESQUITE..., 1958.

improvisado, que acontecia às madrugadas, na Rádio Mauá.⁴¹³ Este programa marca em definitivo sua volta ao Rádio:

Depois que trabalhei aqui no *Avenida*, foi aí que me convidaram para um programa na Rádio Mauá que se chamava *Alvorada da Alegria*. Este programa era assim: os músicos saíam das escolas de danças, dos cabarés da lapa em fim da noite e se reuniam lá na Rádio Mauá, para este programa. E todos eles participavam. Todos eles tocavam.⁴¹⁴

A nova jornada de trabalho demandava mais empenho à vida de Elizeth Cardoso, que trabalhava no *Dancing* até madrugada e, em seguida, ia fazer o programa *Alvorada da Alegria* na Rádio Mauá, que começava às cinco da manhã: "Quer dizer, a gente nem dormia, saía de um trabalho e pegava outro". Evaldo Ruy Barbosa convidou-a então para, na mesma rádio, fazer um programa à noite, oportunidade na qual novamente cantou acompanhada do Jacob do Bandolim e seu Regional. Elizeth registra o convite: "Depois fui convidada para a Rádio Mauá mesmo, pelo Evaldo Ruy, para participar do programa da noite. E nesta programação fui acompanhada mais uma vez pelo Jacó, já com seu Regional diferente daquele que lhe acompanhava em 1936".⁴¹⁵

Evaldo Ruy Barbosa se tornaria para Elizeth mais do que amigo, um consultor artístico e financeiro, já que opinava sobre seu desempenho no que tange ao seu gestual durante suas apresentações no palco, no modo como se vestia e, posteriormente, com o seu desenvolvimento artístico, em algumas situações envolvendo as finanças.⁴¹⁶ Com o novo programa ela inverteu o horário de trabalho. Primeiro apresentava o programa na Mauá e em seguida se dirigia à sua atividade no *Dancing Avenida*, onde cantava à frente da orquestra até madrugada. Nesta emissora, que atravessava dificuldades financeiras, adquiriu boa experiência. Demitida por falta de verbas ficou pouquíssimo tempo fora do ar, retornando ao Rádio na Guanabara que havia montado um *cast* com diversos artistas populares e onde reencontra Grande Otelo.⁴¹⁷

Elizeth Cardoso considerava que sua carreira artística só passou a existir quando assinou o contrato com a Guanabara.⁴¹⁸ Este foi o seu primeiro emprego formal e, talvez por isso, tenha estabelecido este fato como marco simbólico e fundador da sua chegada ao mercado

⁴¹³ CARDOSO, 1979.

⁴¹⁴ CARDOSO, 1970.

⁴¹⁵ Ibid,

⁴¹⁶ CARDOSO, Elizeth. *Biografia*. Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/biografia>. Acesso em: 16 mai. 2017.

⁴¹⁷ CARDOSO, op. cit,

⁴¹⁸ Ibid,

profissional artístico. Sabe-se, porém, que à essa altura, ela não era tão somente uma *lady crooner* de orquestra de dancing. Seu nome figurava em curva ascendente no meio radiofônico.

Este momento coincide com a fase em que era projeto do Rádio tornar-se um meio de comunicação de massa e, igualmente, de ascensão das suas estrelas. De tal modo que se estabeleceu uma relação direta entre ambos, porquanto naquele momento era interesse da programação de radiofônica contratar artistas populares a fim de conquistar anunciantes e ouvintes, imprescindíveis à sustentação financeira das emissoras.

Para alcançar este objetivo o Rádio aproximou-se do público, modificou a sua programação adotando um modelo voltado para lazer e diversão, contando com maior participação de artistas populares e vinculando à sua programação anúncios comerciais. Disso resultou a valorização dos cantores e o engajamento público em torno deles, uma vez que passaram a ser pleiteados pelas emissoras, adorados pelo público e conhecidos nacionalmente.⁴¹⁹

Assim os artistas populares, sobretudo aqueles capazes de aglutinar maior número de ouvintes aos programas, eram muito disputados pelas emissoras. Neste sentido a contratação de Elisete Cardoso, porque tinha talento, modesta experiência no Rádio e boas relações no meio artístico popular, poderia agregar valores a esses objetivos. Cabe salientar que, desde o começo da década de 1940, o Rádio, em substituição àquele modelo educacional exibido nos anos anteriores, optara por um modelo comercial de Radiodifusão, introduzindo em sua programação anúncios comerciais que garantiria a saúde financeira das emissoras.⁴²⁰

Figura 14- Elizeth, Lurdes e pessoas desconhecidas



Fonte:⁴²¹

⁴¹⁹ AVANCINE, Maria Marta Picarelli. *Nas tramas da fama: As estrelas do Rádio em sua época áurea, Brasil an os 40 e 50*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

⁴²⁰ AVANCINE, 1996.

⁴²¹ Instituto Moreira Sales EC [foto] 0022.

Figura 15- Dona Moreninha, Paulo Valdez Jr e Terezinha Carmelita.



Fonte:⁴²²

3.4.1 “O samba nasce do coração”

Fazia catorze anos que Elizeth havia deixado a antiga Rádio Guanabara, retornando, com apoio de Grande Otelo e Ataulfo Alves, à emissora que havia se reestruturado a fim de poder competir em audiência com outras grandes como a Nacional, Tupy e Mayrink Veiga. Dessa vez, a primeira em que a cantora terá um contrato de trabalho pelo qual receberia mil e quinhentos cruzeiros por mês. A condição financeira ficou mais confortável, pois, além do salário, ela recebia por alguns anúncios publicitários que fazia para a Rádio e havia ainda o dancing, que ela não abandonara.⁴²³

Na nova emissora teve como colegas, entre outros, Chico Anísio e Fernanda Torres, intérpretes de rádio novelas que também começavam em suas vidas artísticas. Sua prática de *lady crooner* lhe tornara fácil interpretar diversos estilos musicais; por isso, ela participou de vários programas da emissora e, como sambista, se integrou ao grupo *Ataulfo Alves e o Estado Maior do Samba* que, sob a liderança do próprio Ataulfo, fez uma turnê através das principais capitais do Nordeste.⁴²⁴

De regresso da turnê ao Rio de Janeiro, no começo do ano 1950, Ataulfo Alves proporcionou que Elizeth gravasse dois sambas, um de sua autoria, *Mensageiros da saudade e Braços vazios* de Acir Alves e Edgard G. Alves pelo selo *Star*. Mas a sambista disse não saber

⁴²² Instituto Moreira Sales, EC [foto]0273.

⁴²³ CARDOSO, 1979.

⁴²⁴ CARDOSO, 1970.

o que ocorreu com esse disco que foi recolhido do mercado pouco tempo após ser distribuído às casas do ramo para venda.⁴²⁵

Um fato curioso é que a *Revistas do Rádio*, uma das especializadas em noticiar os bastidores do Rádio à época, apresentou algumas notas sobre o lançamento desse disco dando a entender que ele chegou a tocar em programas nas emissoras. A partir daí que seu nome começou a aparecer na imprensa sutilmente. Visto, sobretudo nesta revista, na coluna de Abelardo Chacrinha Barbosa, que se referia a ela como a “sambista 40º à sombra”.

Elisete Cardoso cognominada "a sambista quarenta graus à sombra" pelo o estilo personalíssimo com que interpreta os nossos ritmos populares vem caminhando a passos largos para o estrelato radiofônico. Ela estreou, há pouco, no suplemento de gravações criando o samba "Braços Vazios" na fábrica Star.⁴²⁶

Apesar de inserida no meio artístico e com experiência que já adquirira até então, ela não havia conseguido, ainda, formar um repertório próprio e continuava a interpretar canções gravadas por outros cantores. Conforme registros encontrados, esta dificuldade de criar um repertório seu advinha, provavelmente, do fato de que na época, os compositores com reconhecimento não se dispunham a entregar seus versos para artistas pouco conhecidos.⁴²⁷

A estas alturas, buscando firmar-se como intérprete, surgiu então a presença de Erasmo Silva, frequentador do *Dancing*, seu admirador, com acesso à gravadora *Todamérica* e surpreendeu-a com a promessa que talvez pudesse conseguir que ela gravasse um disco. Todavia, cuidadosamente, disse-lhe que não criasse expectativas. Para sua surpresa, uma ou duas semanas depois, ela recebeu um telefonema de Antônio Almeida, um dos diretores da *Todamérica* que lhe deu a primeira oportunidade de gravar um disco: “Eu nem acreditei que aquilo fosse sair, fiquei meio desanimada, mas saiu o meu primeiro disco”.⁴²⁸

Desde a experiência na Rádio Guanabara até vir a realizar o seu primeiro registro fonográfico transcorreu um intervalo de 14 anos. Este ceticismo da cantora em relação a vir a gravar novamente se deu, muito provavelmente, por conta desta demora e pelo fim que teve a sua primeira gravação. Ela, conforme narrou, ao receber o telefonema, teve que sair às pressas para ensaiar a canção, que aprendera dias antes com Chocolate e Elano, com os músicos e gravá-

⁴²⁵ Ibid,

⁴²⁶ NOMES da Guanabara. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 42, ed. 42, p. 1-52, 27 jun. 1950, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=elisete%20cardoso&pagfis=1921>. Acesso em: 12 mar. 2018.

⁴²⁷ LONGO, Pascoal. Branco no Preto. *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 1, ed.22, p. 1-56, 04 set. 1954, p. 54. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&PagFis=1132&Pesq=elisete%20cardoso>. Acesso em 22 set. 2019.

⁴²⁸ CARDOSO, 1970.

la naquele mesmo dia. Sob a regência e arranjos do maestro Pachequinho, um saxofonista e uma meia dúzia de violinistas, no final de julho de 1950, ela gravou duas canções: *Complexo* composta por Wilson Batista e Magno Oliveira e *Canção de amor* de Chocolate e Elano de Paula, a música que apresentou Elizeth Cardoso para o Brasil.⁴²⁹

Uma inovação a ser considerada de quando a cantora gravou este disco é que, anterior a esse período, o nome de uma novidade artística musical aparecia em primeira mão no Rádio.⁴³⁰ Assim era avaliado durante um espaço de tempo. As gravações só aconteciam após o postulante já ter conseguido popularidade, ou seja, um público à sua disposição, ouvintes certos. Já ao tempo de Elizeth a antiga fábrica de ídolos, o Rádio, dera lugar ao disco. Os novos artistas que chegavam através do *Long play* ou da “bolacha”, como popularmente nominados, eram praticamente desconhecidos do público ouvinte de rádio. Além da própria Elizeth são também precursores desta nova fase Ademilde Fonseca e Waldir Azevedo.

De todo modo, a cantora conseguira, por fim, lançar o seu primeiro disco. E conforme suas palavras o sucesso do mesmo não acontecera de repente:

Demorou um pouco. Eu gravei *Canção de amor* do Elano de Paula e Chocolate de um lado e do outro *Complexo* do Wilson Batista – *Eu não tinha recalques eu não tinha complexo (cantando)*. Bom, gravei e custou um pouco para aparecer. Mas quando naquela época, [...]. Eu estava no bonde, passando na Rua Riachuelo, depois de certo tempo de já ter gravado, eu pensei poxa vida não acontece nada, toca no Rádio assim... De repente eu escutei uma pessoa assoviando *Canção de amor*. Na Rua do Riachuelo. Nunca me esqueço disso! Aí eu digo, essa pessoa é conhecida minha ou ta mexendo comigo, não quero nem olhar pra não levar susto. Aí, ainda dentro do bonde eu dei aquela olhada, espiando assim e era uma pessoa completamente estranha para mim. Eu digo então a música está começando a aparecer.⁴³¹

Canção de amor tocou poucas vezes no Rádio, pois aquele era o período em que as emissoras iniciavam a divulgação das marchas carnavalescas, mas o suficiente para chamar a atenção de respeitáveis produtores dos meios radiofônicos. Após o carnaval tornou-se uma das faixas mais executadas do rádio e por semanas seguidas ocupou as primeiras posições entre as músicas de sucesso na seção de *Discos Mais Vendidos* ou *Música Mais Executada* das Revistas *do Rádio e Radiolândia*:

⁴²⁹ Ibid,

⁴³⁰ CARIOCA, Rio de Janeiro, ed. 829, 1-64, 23 ago. 1951. *Ronda dos Novos*, p.27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&PagFis=50733&Pesq=%22Elizete%20cardoso%22>. Acesso em: 26 jun 2018.

⁴³¹ CARDOSO, 1988.

Numa semana todo Brasil cantava a mensagem transmitida pela voz de Elisete. "Saudade – Torrente de paixão, emoção diferente – Que aniquila a vida da gente – Uma dor que não sei de onde vem... Deixaste meu coração vazio – Deixaste a saudade – Ao desprezares aquela amizade – Que nasceu ao chamar-te meu bem..." Essa era a "canção de amor", a canção da fama, a canção que a descobriu para o Brasil uma de suas maiores cantoras populares.⁴³²

A cantora, apesar do sucesso, não estava vinculada a nenhuma gravadora, todavia o êxito de *canção de amor* proporcionou-lhe prestígio no meio radiofônico começando pela excelente proposta vinda do apresentador Almirante,⁴³³ à época, visto no meio artístico e intelectual como a “alta patente do Rádio”, para trabalhar na Tupy. A ela foi proposto um contrato de dois anos por três mil cruzeiros mensais. Convite aceito, contrato assinado, doravante a cantora tornou-se não somente a intérprete preferida do apresentador, que a levou para cantar no programa inaugural da TV Tupy, como também passou a ser vista como parte do meio musical.⁴³⁴

Nesta emissora trabalhou ao lado das irmãs Batista - Linda e Dircinha, Haroldo Barbosa, Ademilde Fonseca, Jorge Veiga e, como disse, “e de outros bons amigos”.⁴³⁵ Seu nome despontava principalmente nas revistas dos bastidores do Rádio. Nota-se, porém, que a ele não é dado o mesmo tratamento enfático destinado a outras cantoras da época, como Emilinha Borba, as irmãs Batista, Dalva de Oliveira ou a da própria Ângela Maria.

O samba *Canção de Amor* teve ótima aceitação entre os consumidores, sendo destaque do primeiro suplemento (discos cujas divulgações ocorriam após o carnaval) e ocupando o segundo lugar entre os mais vendidos de 1951, com mais de 45 mil cópias. Em abril deste mesmo ano Abelardo Barbosa, o Chacrinha, escreveria em sua coluna que os compositores

⁴³² MIRANDA, Oswaldo. Elisete: Uma artista plenamente realizada. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 3, 57, p. 3 5-38, 22 jun. 1957.

⁴³³ Chamava-se Henrique Foreis Domingues, mas por ter feito o serviço militar na Marinha ganhou o nome de Almirante, que acabou pegando, com o acréscimo de a mais alta patente do rádio. Foi radialista, musicólogo, folclorista, intérprete musical, pesquisador, speaker e colecionador. Integrou o Bando dos Tangarás, que em 1929 imortalizou o samba “Na Pavuna”, assimilando em gravações fonográficas, pela primeira vez, o ritmo candente de cuícas, pandeiros e tamborins. Foi amigo e parceiro de Noel Rosa – e escreveu sobre ele uma notável biografia afetiva. Promoveu um concurso em 1940 para criar uma letra própria, em português, para a indefectível “Happy Birthday To You”, que acabou resultando numa melodia que todos conhecemos, com versos bem superiores aos vocativos repetitivos do original. Em 1939, junto com Carmen Miranda, ambos pintados de preto, cantaram “Boneca de Piche”, de Ary Barroso. Concebeu e comandou quase uma dezena de programas que fizeram história no rádio brasileiro. Almirante, a mais alta patente do Rádio e a construção da história da música. Disponível em: <https://www.expressaopopular.com.br/loja/produto/almirante-a-mais-alta-patente-do-radio-e-a-construcao-da-historia-da-musica-popular-brasileira-1938-1958/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴³⁴ CARDOSO, 1970.

⁴³⁵ CARDOSO, Elizeth. [Entrevista cedida a]: Vinícius de Moraes. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ano, 660, ed. 660, p. 1-159, 12 dez. 1964, p.107/109. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=60360&Pesq=ELIZETH%20CARDOS> O. Acesso em: 25 nov. 2018.

teriam comprado “uns terreninhos na estrada Rio - São Paulo e umas casas em Jacarepaguá”,⁴³⁶ comprovando este feito. Também a revista da Semana informava que a “Estreante na cera, a novel cantora Elisete Cardoso suplantou muito cartaz. De *Canção de Amor* que marcou seu *debut*, venderam-se perto de 50 mil discos, número apreciado para uma estreante”.⁴³⁷

Após este êxito de Elizeth o passo seguinte de Evaldo Rui foi apresentá-la à Ary Barroso e assim, mais uma vez, garantiu a sua presença no programa de TV no *Conversa com Ary*, da recente TV Tupy. O prestígio justificadamente adquirido pela cantora, como primorosa intérprete que era, possibilitou-lhe também a participação em alguns filmes durante a década 1950. Estreou em *Coração materno*, em meados de 1951, e daí seguiram *É fogo na roupa* e o *Rei do samba* em (1952), *Carnaval em lá maior*(1955), *Na corda Bamba e Pista de grama*(1958). Este último era dirigido por Haroldo de Andrade, estrelado por Ioná Magalhães e Paulo Goulart, com trilha sonora de Tom Jobim. A participação de Elizeth Cardoso se resume a uma cena em que ela aparece interpretando a canção tema do filme *Eu não existo sem você*, acompanhada por João Gilberto.⁴³⁸ O sucesso das comédias musicais em parte era atribuído à participação de dançarinos e cantores conhecidos. De tal modo no ambiente dos filmes musicais brasileiros. Como aponta Flávia Costa:

Circulavam cantores e cantoras que cantavam atrizes que também cantavam, alguns cantores que atuavam, atores de revista que eram cômicos e também cantavam atores novatos, cantoras que também dançavam, dançarinas e rumbeiras, que também atuavam, funcionários públicos aspirantes a diretores, estrangeiros aspirantes a técnicos.⁴³⁹

Para além dos seus roteiros, direção, cenas e senso lógico, o que se pode gabar das produções cinematográficas deste período é que elas contavam com a presença constante de profissionais e do público entre um enorme esforço de práticas culturais que contemplam diversos eventos como concursos de rainha do rádio, desfiles de carnaval até apresentações de companhias de dança e atrações musicais estrangeiras, do teatro popular às experiências do Teatro Experimental do Negro. E mesmo com toda precariedade de produção e encenação dos

⁴³⁶ BARBOSA, Abelardo Chacrinha. Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 4, ed. 084, p. 1-52, 17 abr. 1951. p.7 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=4096>. Acesso em: 02 mar. 2017.

⁴³⁷ SALLES Milton. Os Campeões do Disco. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.26, p. 1-76, 28 jun. 1952. p. 33. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_05&pasta=ano%20195&pesq=ELISETE%20CARDOSO&pagfis=5332. Acesso em: 02 mar. 2017.

⁴³⁸ CARDOSO, 1970.

⁴³⁹ COSTA, Flávia Cesarino. Chanchada e Intermedialidade: alguns comentários sobre aviso aos navegantes (1950). *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM, Velo Horizonte*, v. 6, n. 12, p.87, 1 nov, 2016.

filmes, a exemplo do Rádio, como forma de publicidade, estabelecera-se como uma prática de estrelismo.⁴⁴⁰

3.4.2 E aí veio Paris – o poeta e a divina

O primeiro convite recebido por Elizeth Cardoso para se apresentar no exterior foi para cantar em Paris em 1952, numa festa organizada pelo senador e empresário Assis Chateaubriant, proprietário de emissoras de Rádios, TVs, jornais, revistas e que gozava de privilégios junto ao empresariado brasileiro. O ensejo da festa seria o lançamento dos tecidos de algodão produzidos pela fábrica Bangu e outras, e do algodão Seridó no mercado francês. Todas as despesas dos convidados foram pagas pelo empresário produtor de algodão Guilherme Silveira que acompanhou a delegação da qual faziam parte Darcy Vargas, esposa de Getúlio Vargas, e Chateaubriant.⁴⁴¹

Ao todo cerca de 80 pessoas, em meio a organizadores e convidados, dentre os quais Elizeth e outros artistas populares como Ademilde Fonseca, Jamelão, Orquestra Tabajara e Zé Gonzaga, lotaram duas aeronaves “*constellations*” da *Panair* rumo à Paris onde, num castelo, animariam a festa de lançamento de tecidos brasileiros pelo figurinista considerado à época pela imprensa, no seguimento da moda, um dos mais famosos do mundo, Jacques Fath, e que teve toda parte artística irradiada e televisionada pela Rede Tupy.⁴⁴²

Com efeito, o evento foi marcante para Elizeth Cardoso, pois que, lá em Paris, aconteceu um encontro entre a cantora, sua colega Ademilde Fonseca e o poeta diplomata, funcionário da embaixada, Vinícius de Moraes, que se tornará o compositor mais gravado por ela durante toda a sua carreira. O encontro se deu durante uma recepção oferecida pela embaixada brasileira aos artistas brasileiros que participaram da “festa do linho”. Ao ser apresentado, ele teria perguntado a ela: “Então, o que está achando de Paris? Está passando bem”? No que ela prontamente respondeu: “Olha, Vinícius, não tenho a menor intimidade com você, mas estou

⁴⁴⁰ COSTA, 2016.

⁴⁴¹ Em 1952 a “Festa do Algodão”, assim denominada pelo Correio da Manhã, que aconteceu num castelo em Paris, repercutiu numa parte da imprensa carioca como a maior promoção do Brasil, já feita no exterior, principalmente nos jornais dos Diários Associados de propriedade de Chateaubriant e nos outros que como esse que apoiavam o gov. Getúlio Vargas. Na imprensa opositora ao governo, com muitas críticas, especulações e acusações envolvendo a carteira de câmbio do Banco do Brasil e o empresário Guilherme da Silveira, do ramo da tecelagem, que teria comprado dólares no câmbio negro para custear toda a viagem. Essa parte diz respeito ao principal opositor do governo, Carlos Lacerda. Politicamente a presença da esposa e filha do Getúlio Vargas em meio a esta delegação fora vista como reatamento das relações entre o ex-ministro da Fazenda do governo Dutra e Vargas. A festa em si teve apresentação de sambistas de escolas de sambas do Rio, representações de cangaceiros, Maria Bonita e vaqueiros vestidos à caráter. Além do samba outros ritmos estiveram presentes como xaxado, cateretê, cururu e frevo. Correio da Manhã, ed.18213; Revista o Cruzeiro, ed.46; Diário de Notícias, ed. 9153.

⁴⁴² DÓLAR de Cambio na Fara do Castelo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 52, ed. 18213, p. 1-20, 07 ago. 1952. Cad. 1. p. 6. Disponível em: http://memoriabn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=%22%20Fara%20do%20Castelo%22&pagfis=19342. Acesso em: 12 mar. 2017.

morrendo de fome. Nunca comi tanto *ham and egg* na minha vida, não aguento mais”. No dia seguinte o poeta as buscou, a ela e Ademilde Fonseca, e as levou para um almoço num restaurante espanhol: “Comi muito. Bebi muito vinho e no quinto copo já comecei a cantar para ele *Canção de amor* (Saudade torrente de paixão), daí seguiu-se de uma tarde em cantoria.⁴⁴³

Este encontro marcou o início da aproximação da cantora não apenas com os bossa-novistas, mas também com a elite carioca, considerando-se que Vinícius de Moraes, embora fosse um compositor conhecido no meio popular, é parte desta camada da sociedade porquanto, natural do Rio de Janeiro, teve o privilégio de formar-se em Direito, morar na Inglaterra e aos trinta anos ser um diplomata. Moraes cresceu em um ambiente familiar com diferentes manifestações artísticas, desde cedo se interessou pela música.

Em 1942, um ano antes de tornar-se diplomata, empreendeu uma viagem pelo Brasil durante 40 dias com o escritor americano Waldo Frank, que mudou radicalmente sua visão política foi quando passou a se considerar politicamente de esquerda e a se denominar comunista.⁴⁴⁴ Sua relação com a música intensifica-se em 1953, a partir da sua amizade com o compositor Antônio Maria, que conhecia Elizeth desde os tempos da charutaria da Rua São José, com quem compôs algumas canções. Em 1956 inicia uma parceria com Tom Jobim quando procurava uma música para fazer a trilha sonora da sua peça teatral “Orfeu da Conceição”.⁴⁴⁵ Esta parceria resultou numa grande amizade e que teve importância nuclear na inauguração de uma movimentação que introduziu um novo ritmo para a música popular brasileira: a Bossa nova.⁴⁴⁶

Após o encontro na França, em meados do ano de 1953, Vinícius focalizou a cantora em sua crônica referente à música popular publicada na coluna do *Flan – o jornal da semana*, “A Grande Elizete”. Conforme escreveu, em fins de 1950, em seu retorno ao Brasil, fora surpreendido, positivamente, pela interpretação da cantora de *Canção de amor*, um samba de melodia bonita, poesia fraca “mas que na voz dessa grande dama da canção popular carioca conseguiu me revirar completamente...”.

⁴⁴³ HIRSCH, 1969.

⁴⁴⁴ BRAMBILA, Christianny Maria; GARCIA, Agnaldo. Vinicius de Moraes, parceiros e amigos: relações entre amizade e música. *Rev. Interinstpsicol*, Juiz de fora. v. 2, n. 2, p. 67-80, dez. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198382202009000200003&lng=pt&nrm=i. Acesso em: 19 abr. 2017.

⁴⁴⁵ Orfeu da Conceição - Peça de estréia do Vinícius de Moraes, uma tragédia musical em que o autor transpôs a tragédia grega de Orfeu para o morro carioca. Com cenário de Oscar Niemayer, Música de Antonio Carlos Jobim e elenco composto só por negros. LIMA, Souza. Orfeu da Conceição. *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 133, ed.133, p. 1-64, 20 out. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&pesq=%22Antonio%20Carlos%20Jobim%22&pasta=ano%20195>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴⁴⁶ BRAMBILA; GARCIA, 2009.

A verdade é que Elizette dava uma aula de canto, no disco em questão, e eu me pus a ouvi-la furiosamente, dezenas de vezes por dia. A música me fazia sofrer, me colocava num espaço diferente no mundo, me abraçava como fosse uma mulher – Sei lá.⁴⁴⁷

Na mesma crônica o poeta declarou que foi nesta ocasião que começou a prestar atenção na carreira da cantora, sem, no entanto, compreender o porquê de não darem a ela música à altura do seu talento vocal, “uma voz rara entre nós, pois une as qualidades de uma boa voz erudita às de uma gostosa voz popular”.

Hoje deram, finalmente, a Elizette - uma mulher bonita, charmosa e elegante – e à sua voz, o lugar que merecem. Carlos Machado e Paulinho Soledade tiveram o bom gosto de colocá-la em lugar de destaque em seu novo show, do Casablanca – e Elizette brilha muito, pois quando ela canta sua voz larga uma porção de estrelinhas no espaço em torno.⁴⁴⁸

Além de Moraes, o primeiro disco de Elizeth Cardoso mereceu também nas páginas da *Revista do Rádio* a atenção crítica do compositor Jair Amorim, que escreveu sobre o modo de interpretar da cantora:

Elisete Cardoso canta com voz magoada. Há certos acertos de desconsolo que nos sugerem tragédias passionais ou falta de dinheiro no bolso. Isto quer dizer a sua voz é precisamente a voz que desejaríamos possuir para comunicar que a vida não é um mar de rosas. Em Elisete, o tom muito pessoal, a maneira amargurada de dizer e a musicalidade da mensagem assumem contornos inesquecíveis de densidade poética. É uma cantora para as coisas do coração[...]. Hoje em dia, cantando e gravando com regularidade, Elisete vai levando. Acharmos que o destino não tem sido seu camarada. Porque, com o seu talento de intérprete, outros sucessos já deveriam ter acontecido. Ela merece.⁴⁴⁹

Depoimentos como estes sobre a cantora induz a pensar que ela já gozava de certo conceito entre os artistas da época, ainda que a imprensa o mostrasse em pequena proporção. O seu prestígio, principalmente, entre os críticos musicais, foi reafirmado, entre outros fatores, pelo sucesso do musical *Feitiço da Vila*, sobre a obra do Noel Rosa que ela estreou ao lado do Silvio Caldas em julho de 1953, na boate *Casablanca*.

⁴⁴⁷ MORAES, Vinicius. *A Grande Elizette*. Flan o jornal da semana, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, ed. 14, p. 1-32, 12 jul. 1953. Cad. Flan Mundanismo Mulher e Arte, p. 32. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100331&pesq=%22Vin%20C3%ADcius%20de%20Mora%22&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 fev.2020.

⁴⁴⁸ MORAES, 1953.

⁴⁴⁹ AMORIM, Jair. Seu primeiro disco. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 52, ed. 184, p. 1-52, 17 mar. Discos na Revista, 1953. p. 35. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=9317> Acesso em: 02 mar. 2017.

A crônica de Vinícius de Moraes se referia precisamente sobre este show que, meses antes, teria sido pautado no jornal *A Noite* como espetáculo que trazia a “Elizete Cardoso, a maior revelação da música popular de 1952 (*Canção de amor* 100 mil discos vendidos) foi atraída pelo teatro musicado e será a 1ª figura feminina a apresentar-se na boate *Casablanca*”.⁴⁵⁰

O convite foi de Paulinho Soledade, um dos produtores do musical, mas a decisão em aceitá-lo foi motivada pela mediação de Evaldo Rui que, sabiamente, persuadiu a cantora, com quem a esta altura tinha um relacionamento amoroso,⁴⁵¹ a trocar o espetáculo do Copacabana pelo do Casablanca com o argumento, sugerido por Soledade, de que lá ela teria a visibilidade de renomados jornalistas do Rio de Janeiro e que poderiam colocá-la no contexto musical nacional.

As estratégias do Ruy para alavancar a carreira da cantora produziram excelentes resultados e, especialmente neste caso, trouxeram consequências decisivas e definitivas em sua vida. Foi a partir de então que o seu nome passou a constar nas páginas de jornal e revistas diversas, em artigos, crítica musical e em panfletos e anúncios de seus shows. Além disso, proporcionou-lhe a oportunidade de assinar um contrato mais bem remunerado no Rádio.

Neste período as boates cariocas, frequentadas em sua maioria por turistas, optavam por contratar artistas estrangeiros em detrimento dos brasileiros. A cantora aproveitou-se da repercussão do espetáculo e do destaque dado à sua atuação para, na imprensa, elogiar a iniciativa dos diretores de *Feitiço da vila* por terem organizado um espetáculo com motivos e artistas nacionais.⁴⁵²

O musical *Feitiço da Vila* foi estrelado por Silvío Caldas, Grande Otelo, Jardel Filho e pela então cantora revelação da madrugada Elizeth Cardoso era dedicado ao Poeta da Vila, à sua vida e às suas canções, como *As Pastorinhas*, *Feitiço da vila*, *X do problema*, entre outras, e ficou em cartaz por longo período, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.⁴⁵³

À medida que se adentra no contexto do percurso artístico de Elizeth cristaliza-se que o subúrbio foi um espaço fundamental para muitos artistas desse período e que depois os dancings tornam-se importantes escolas, sobretudo para os *crooners*, como um lugar onde os intérpretes

⁴⁵⁰ MACHADO, 1953, p.6.

⁴⁵¹ CARDOSO (s.n).

⁴⁵² CÁSPARY. *O desejo de Elizete Cardoso: não quero ser líder*. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 208, n. 208, ed. 208, p. 1-52, 1 jan. 1953. p.12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elizete%20Cardoso%22&pagfis=10557>. Acesso: em 28 nov. 2017.

⁴⁵³ ELIZETH Cardoso e seus dezoito anos de lutas sem esmorecimento. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 53, ed. 18454, p. 1_22, 19 fev. 1954. Cad. 1, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=34258&Pesq=%22%20show%20%20Feiti%20c3%20a7o%20da%20Vila%22. Acesso: em 28 nov. 2017.

adquiriam muita experiência ou como no linguajar da cantora, muita “tarimba”. Mas fica evidente que são as boates da zona sul do Rio de Janeiro, frequentadas em sua maioria por uma clientela abastada, que dará um novo impulso e status a carreira dos artistas.

Para Elizeth, então, fica nítido que após protagonizar o musical *Feitiço da Vila* e, em seguida, ser contratada para cantar as noites na boate Casablanca sua carreira ganhou novo status. E depois da Casablanca foi soberana nas noites cariocas interpretando o que mais seu público gostava de ouvir, samba canção:

Eu fiz *Al Bon Gourmet, Texas, Vogue Casablanca, Clube 63, Clube das Chaves, Sucata*. Eu lembro também que fiz a *Oasis* com Sílvio Caldas, Sei que trabalhei em quase todas as boates do Rio. Duas me ficaram gravadas por que teve a chance de trabalhar ao lado de grandes artistas, a 1ª foi *Casablanca* onde fui apresentada ao grande público. Era a minha estreia ao lado de Sílvio Caldas além de cantar ao lado dos colegas Chocolate, Grande Otelo e foi num show que eu acho que aqueles que assistiram devem sentir saudades, Chamava-se *Feitiço da Vila* e era sobre a vida de Noel Rosa.⁴⁵⁴

Coincidentemente, para ela, o sucesso chega ao momento em que, finalmente, começou a cantar nas boates. Embora já fosse respeitada pelo trabalho nos dancings. Nesta época chegou a ser chamada de cantora dos grã-finos. Mas isso não prevaleceu por conta do sucesso fonográfico que se seguiu e da sua fidelidade às suas raízes musicais.

3.4.3 Nos Anos Dourados e na imprensa

Os Anos Dourados, que se iniciam na segunda metade dos anos de 1940 e se desdobram até meados dos anos de 1960, contemplam o período de retomada e consolidação da carreira de Elizeth Cardoso. Foi um momento bastante significativo para a história do Brasil em geral, em específico para a música, que sofre profundas transformações. Igualmente, e excepcionalmente para a cantora, este foi o período que impactou intensamente a sua carreira artística.

No período em questão a imprensa, o cinema e o rádio se desenvolvem no sentido de se colocarem como meios de comunicação de massa e, também, como formadores de um público consumidor destas manifestações culturais.⁴⁵⁵ Neste contexto sociocultural:

As Rádios brasileiras, ao mesmo tempo em que veiculam os padrões da moral dominante, abrem alguns canais de expressão para outros valores e figuras femininas alternativas ou "desviantes". O cinema nacional desponta nos anos de 1950 com romances bem-comportados e chanchadas maliciosas. [...]. A

⁴⁵⁴ CARDOSO, 1970.

⁴⁵⁵ PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

imprensa moderniza-se, principalmente no que diz respeito às revistas ilustradas. O vínculo entre imprensa feminina e consumo se intensifica acompanhando crescimento da indústria de bens ligados à mulher e a casa e o aumento do poder aquisitivo dos setores da população.⁴⁵⁶

Foi a partir do século XX que as mulheres tiveram melhores oportunidades de, gradativamente, transformarem essa conjuntura, quando “a participação das mulheres na vida cultural conhece um desenvolvimento sem precedentes nas sociedades ocidentais”.⁴⁵⁷ Isto ocorria conforme surgiam oportunidades de trabalho que, aos poucos, modificaram a forma como era vista a profissão artística e intelectual e possibilitou não somente que elas passassem a participar, integrando a estes espaços e atividades como também, simultaneamente, ampliassem os seus domínios de atuação para vários horizontes. Essa incursão, sem dúvida, resultava do empenho de mulheres pioneiras e de suas ações que, mesmo incipientes, começavam a frutificar a partir da segunda metade do século XX, quando a sua situação social evoluía favoravelmente.

Havia preconceitos contra os artistas e, em geral, as atividades do mundo do entretenimento não eram consideradas uma ocupação séria, mas frívola e ligada à conduta escandalosa. Neste sentido, embora a situação das mulheres já houvesse passado por transformações consideráveis, esta foi uma realidade com a qual muitas delas se depararam para desenvolver uma vida autossuficiente a partir do ponto de vista pessoal e econômico. Em tal contexto sociocultural, como aponta Carla Pinsky, os artistas que quisessem manter o respeito do público e críticos contemporâneos eram forçados a viver de acordo a moralidade burguesa. Assim as revistas dedicadas ao público feminino, sabedoras do fator “moral social”, sempre que enfocavam algum artista traziam junto uma justificativa: “Ao falar sobre certa atriz ou cantora, a revista procura mostrar como tal estrela é também excelente dona de casa ou tem paixões pelos filhos”.⁴⁵⁸ Corroboram com a autora matérias em edições da Revista Rádio consultadas para esta pesquisa.

Por outro lado, no período em questão, “o Rádio dos auditórios lotados das grandes emissoras, das rádios-novelas, do engajamento de fã-clubes dos artistas que nele atuavam, das *Revistas do Rádio* e o cinema”,⁴⁵⁹ refletiam as paixões dessa época. A influência e fascínio que seus artistas exerciam sobre a sociedade alterando comportamentos, ditando modas e formando

⁴⁵⁶ PINSKY, 2014, p. 19.

⁴⁵⁷ DUBY, G. PERROT. M. *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990. p. 361.

⁴⁵⁸ PINSKY, 2014, p.19.

⁴⁵⁹ LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: editora UNICAMP, 1995. p 102.

opiniões, corroboraram para o surgimento de um público consumidor destas manifestações culturais. Como desdobramento desta influência resulta também uma problemática para parte conservadora desta sociedade:

Neste sentido os artistas funcionam como antenas sensíveis do seu tempo, captam as ansiedades coletivas; através deles a sociedade se vê, se rever, se pensa. Basta historiar, nesse momento, a discussão sobre a crise do casamento como instituição, a possibilidade do divórcio, o destino do filho [...]. Por isso mesmo é que o artista é transformado em ator privilegiado e referência marcante para as discussões. Os problemas que eles apresentam ficam em aberto dentro da sociedade, mas na pele do artista a sociedade lida mais facilmente com o que é polêmico e crítico, pois o artista personaliza e carrega a marca do instável, do irresolvido.⁴⁶⁰

O autor dar a entender que os artistas ao seu tempo e por suas sensibilidades apreendem os problemas da sociedade especificando-os de modo a serem compreendidos através deles porque os seus seguidores neles se reconhecem. Assim, são vistos como privilegiados e referenciais para as discussões porque o que é mostrado através deles, ainda que polêmico ou embaraçoso, torna-se personificado e por isso é ligado ao inconstante e ao irreparável.

Elizeth Cardoso, mesmo com o sucesso que experimentara com *Canção de amor*, não era vista como uma imagem apropriada ao modelo ideal e sofreu preconceitos em diversas ocasiões. Assim, indicam alguns dados desta época como esta nota publicada na revista *Radiolândia*: “Dizia-se que ela ameaçaria o prestígio da Rádio Nacional isto não aconteceu. Elizeth àquela época já pontificava como uma caprichosa intérprete dos ritmos populares. Ainda não tinha repertório próprio; cantava as melodias das outras. E fazia-o, às vezes, até melhor”.⁴⁶¹

O comentário acima se referia ao período de três anos antes, quando o nome da cantora enfrentara forte oposição por sua contratação pela Rádio Nacional. A situação pode ter derivado do seu passado de dançarina, mas o fato ainda recorrente na imprensa do Rádio da época fora o suicídio de Evaldo Rui Barbosa, casado e com quem mantinha publicamente um relacionamento amoroso. A imprensa explorou muito seu envolvimento com o compositor na tentativa de atribuir a ela responsabilidade pelo ocorrido, mesmo os familiares dele insistindo que ela não tivera a ver com o fim inesperado do seu namorado.⁴⁶²

⁴⁶⁰ LENHARO, 1995, p. 102.

⁴⁶¹ MIRANDA, Oswaldo. *Elisete*: Uma artista plenamente realizada. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1957.

⁴⁶² CARDOSO, (s.n).

Foi um período de desconforto para Elizeth Cardoso, que contou com a solidariedade dos seus colegas que buscaram melhorar sua imagem junto à sociedade e adotou, por imposição coletiva, um estilo mais defensivo buscando, sempre que oportuno, enfatizar ainda mais os aspectos morais das atividades do artista.⁴⁶³

Desse momento em diante ela parece ter introjetado o discurso que deveria se utilizar a fim de desconstruir a imagem negativa que fora criada na sociedade acerca da sua moral pessoal e da moral dos artistas entre os quais se situava. Suas declarações se alinhavam de certo modo aos costumes conservadores de parte da sociedade. Assim, quando indagada sobre a sua profissão afirmou: “Eu sou cantora porque dá mais; o pessoal não reconhece o valor de uma artista da cozinha, mas a minha intenção mesmo era ser doméstica”.⁴⁶⁴

No contexto a que estamos nos referindo estava solteira e evitou o quanto pôde tratar as questões de foro íntimo no âmbito da imprensa, mas não conseguiu escapar completamente, insistindo que sua prioridade fosse o trabalho e sempre se reportando à vida doméstica:

No momento, não estou preocupada com problemas de ordem sentimental. [...]. Meu trabalho na *Mayrink*, na *Mundial* e na *Record* toma todo meu tempo. [...]. Afinal sou eu que sustento minha casa, minha mãe e meus dois filhos. Para falar com franqueza, somente me envolveria com problemas sentimentais se fosse algo muito sério, somente se encontrasse alguém, por quem viesse, inclusive, deixar o rádio, tornando-me, exclusivamente, a dona de casa que sempre sonhei.⁴⁶⁵

As declarações valorizando a vida de dona de casa podem parecer incongruentes vindas de quem, durante anos de seu percurso, cantava para viver e que buscou para si o êxito artístico. Entretanto, é possível que Elizeth Cardoso desejasse mesmo ser dona de casa e este desejo poderia estar relacionado ao fato de ela ter sido precocemente a principal mantenedora da sua família podendo, assim, sentir-se cansada em decorrência da extensa carga de trabalho que era obrigada a exercer e também emocionalmente; visto assim que ser arrimo de família é algo que envolve muita emoção e sensibilidade e, porquanto, trabalhar fora como mulher nesse contexto não era “bom”, mas sim uma opção da necessidade material para si e para a família.

Além disso, a esta altura da vida, alcançada a fama, os seus rendimentos obtidos trabalhando em emissoras de Rádio e de Televisão já lhe davam condições de ser uma dona de

⁴⁶³ LENHARO, 1995, p.195.

⁴⁶⁴ FRASES quase históricas. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 256, ed. 256, p. 1-60, 07 ago. 1954. Discos, p. 19. Disponível em: <http://memoriabn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=131>. Acesso 09 mar. 2017.

⁴⁶⁵ LIMA, Souza. Afirma Elizete Cardoso “não tenho amor secreto!” *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 3, ed. 112, p. 1-52, 26 mai 1956.p.4.Disponível em:<http://memoriabn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pasta=ano%20195&pesq=%22a%20dona%20de%20casa%20%22&pagfis=4236>. Acesso em: 26 jun. 2017.

casa. Quantas mulheres da sua época e origem podiam dar o luxo de ser patroa num lar confortável e bem provido? Quantas mulheres negras vindas dos segmentos populares em metade do século passado puderam alcançar a posição e o prestígio da cantora? Existiram. Mas certamente foram poucas as que conseguiram manter o padrão profissional e o prestígio que Elizeth usufruiu como percebemos nas leituras que fizemos em revistas e periódicos do seu tempo.

Na década 1950, os artistas eram pressionados a alinharem suas posturas comportamentais por meio de determinados setores da imprensa na qual se destacava principalmente a *Revista Escândalo* e outros semelhantes com pouca inserção social, mas que se equiparavam na mesma linha editorial que essa, os quais apresentavam um moralismo ordinário com a fim de envolver seu leitor que, do mesmo modo, defendia a preservação dos costumes.⁴⁶⁶

Utilizada nesta pesquisa, a *Revista do Rádio*,⁴⁶⁷ por sua linha editorial, acompanha o mesmo aspecto que suscita curiosidades, porém sem tanto rigor de exploração da imagem do artista ainda que, por vezes, deixasse perceptível a tentação de desnudar o universo particular destes. Sem êxito, concentrava este tipo de notícias em cima das figuras estigmatizadas ou apresentava-a como sendo algo excêntrico, incomum ou sensacionalista.⁴⁶⁸

Em edição desta época, a revista reportou ao caso envolvendo o nome da cantora Nora Ney, quando supostamente seu marido forçou-a ingerir uma quantidade exagerada de remédios e, de acordo a matéria, a razão para o ocorrido teria origem no ciúme do marido, contrário a que a esposa trabalhasse no Rádio ou em boate.⁴⁶⁹ Contudo, o texto não deixa de aludir que “teriam” até atribuído este acontecimento a um romance entre a cantora e seu colega de trabalho Jorge Goulart, esta hipótese, entretanto, não conseguira credibilidade. E, por fim, critica um jornal carioca que replicara uma foto do acervo da *Revista do Rádio* onde aparecem os dois artistas. Na edição seguinte a revista publica outra matéria sobre o caso, só que desta vez à luz do depoimento da cantora.

⁴⁶⁶ LENHARO, 1995.

⁴⁶⁷ A Revista do Rádio foi criada em 1948 circulou até 1970. Vendida em todo território nacional foi a primeira do gênero que tratava especialmente dos bastidores do mundo do Rádio. Antes existiam outras publicações sobre o assunto, como Álbum do Rádio, A Carioca, A Noite Ilustrada, A Noite e A Manhã, mas todas funcionavam como órgãos oficiais de divulgação da Rádio Nacional, pertencente ao governo. Disponível em: <http://www.radioemrevista.com/historia/revista-do-radio/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴⁶⁸ LENHARO, 1995.

⁴⁶⁹ QUASE assassinada a cantora Nora Ney. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 154, ed. 154, p. 1-52, 19 ago. 1952. p 47. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20195&pagfis=7769>. Acesso em: 03 mar. 2017.

Além deste fato que envolveu o nome de Nora Ney, não há no período citado, outras matérias da *Revista do Rádio* que pudessem arruinar a carreira do artista, sobretudo na seção de fofocas *mexericos da Candinha*,⁴⁷⁰ cujos temas variavam desde especulações sobre a magreza de um artista, suas viagens, romances, salários percebidos no Rádio ou na Televisão, o valor de seus cachês por shows ou ironias, sobre alguma atividade, considerados como extravagante, que o artista viesse a praticar. Entretanto, é notório que certo moralismo elitista ainda vigorava na época, nutrido em grande medida pela imprensa especializada do meio artístico, especialmente pelas revistas dos bastidores do Rádio como mostra Carla Pinsky em sua pesquisa sobre mulheres deste período:

Especializadas em falar dos artistas, tem como público leitor principalmente mulheres de posição subalterna na estrutura social, um público distinto daquele de *Jornal das Moças*. As senhoras de classe média da época não querem ser identificadas com as "macacas de auditório", fãs incondicionais e exaltadas dos programas de rádio. O conteúdo da Revista do Rádio prende-se a temas relacionados ao ideal de amor romântico burguês, tais como "lares felizes" (bons casamentos), a vida familiar dos artistas, seus namoros e rompimentos amorosos. Um modelo de felicidade dificilmente atingível, mas sempre uma referência é apresentada às leitoras [...].⁴⁷¹

Durante os primeiros anos da década 1950 o nome de Elizeth Cardoso foi algumas vezes focalizado pela imprensa carioca através das revistas citadas, ou pelos periódicos, em seções cujos temas relacionavam música, shows ou Rádio. Naquele momento a cantora começava a aparecer entre os artistas de sucesso do Brasil.

Em meados do ano 1951, após seu nome aparecer semanas seguidas, em 1º lugar com o sucesso musical *Canção de amor*, teve sua imagem em destaque na capa da *Revista do Rádio* pela primeira vez e, embora o conteúdo não trouxesse nenhuma imagem ou reportagem sobre sua carreira artística, está a ilustrar a capa da revista distribuída semanalmente e a mais popular deste segmento, significava que a sua imagem alcançaria todo o país, podendo torná-la bem mais conhecida.

A Cantora já havia gravado cinco discos, realizado shows por vários Estados Brasileiros e até em países da América do Sul, tinha seu nome figurando nas revistas *Radiolândia* e do *Rádio sem*, entretanto, merecer delas a mesma atenção dispensada a outros nomes da época como Nora Ney, Emilinha Borba, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Marlene, Linda e Dirce Batista. De modo que, não raro, nestas revistas o nome da cantora aparece nas seções que

⁴⁷⁰ Mexericos da Candinha coluna da Revista do Rádio publicada dos anos 1940 a 1970. Disponível para consult a on line na Hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional.

⁴⁷¹ PINSKY, 2014, p.36-37.

indicam o *Disco mais vendido*, *O Sucesso do mês*, *Sucessos da semana*, *Recomendados para sua discoteca*, *No Quadro de honra*, *Notas soltas* e *Ronda das estrelas*.⁴⁷²

Tampouco as colunas apropriadas dos principais jornais cariocas de então dispensaram à artista um tratamento entusiasmado em vistas do seu sucesso enquanto intérprete de samba. Mas observa-se que após ter sido assunto na coluna do Vinicius de Moraes, quando do seu êxito obtido com o espetáculo *O Feitiço da Vila*, seu nome começou a aparecer com maior frequência nas colunas de críticos engajados da música popular dos principais jornais do Rio de Janeiro entre os quais Fernando Lobo, Lúcio Rangel, Sergio Cabral, Juvenal Portela e outros.

Conforme o nome da cantora se firmava enquanto intérprete observa-se que, entre os jornalistas dos periódicos consultados, parecia haver um tipo de acordo tácito em suas opiniões sobre a cantora. A lista de suas qualidades foi ampliada e lhe atribuíam valores não somente por sua capacidade interpretativa, se estendiam além, a sua elegância, educação, simplicidade, ao sucesso que fazia no Rádio, TV e nos *shows* que realizou nalgumas capitais da América Latina e Europa. Ela, porém, nunca transcendia sua dimensão de intérprete embora alguns relatos dedicados a ela listassem atividades que, supostamente, ocuparia em seu tempo livre.

Ao ser destaque na capa da *Revista da Música Popular* do jornalista, historiador, crítico, radialista e respeitado musicólogo brasileiro Ricardo Cravo Albin, Fernando Lobo comentou: “Outra estrela que vence pela calma e pela suavidade de seus movimentos. Nada de faixas, nada de coroas, nada de calças em última moda e blusas com coqueiros do Havaí. Elizeth Cardoso é uma cantora de classe e sabe melhor de sua arte que muitas que por aí andam”.⁴⁷³

Em sua coluna da *Tribuna da imprensa*, na seção do Rádio, percebe-se uma clara intenção de suscitar no leitor curiosidades sobre a vida pessoal e artística, não apenas de Elizeth como de outros artistas do Rádio, fossem novos ou antigos, insinuando que alguém estaria a financiar suas carreiras. Sua escrita inicia chamando a atenção para o longo anonimato do início da carreira de Elizeth Cardoso, da sua ausência no Rádio exclusivamente pela falta de oportunidade para mostrar seu talento, que não lhe fora dada. Ele sugere que naquele momento em que ela já alavancava sua carreira aparecera alguém que estaria a patrocinar novos talentos. Na bibliografia e fontes consultadas não há, entretanto, menção a nome de nenhuma pessoa que estaria desempenhando este papel:

⁴⁷² *Revista do Rádio e Radiolândia edições dos anos 1950-1953*. Disponível para consulta online na Hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional.

⁴⁷³ LOBO, Fernando. *Revista da Música Popular*. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/dados-artisticos>. Acesso: 18 fev. 2017.

Hoje quem aplaude Elisete, mal sabe que ela tem perto de quinze anos de microfone, dos quais doze viveu em um absoluto anonimato, talvez também por força de sua modéstia e uma timidez que ficam bonitos nas suas maneiras. Mas se fosse nessa época de agora, neste momento em que vindo de São Paulo um cantor como Cauby Peixoto, ganha ajuda, certamente que não teríamos perdido aqueles outros anos, sem a voz de Elisete, que driblada nas pequenas emissoras e nos horários sem importância e ausentes dos discos. Surge a figura desse novo amigo dos novos no Rádio, dando aqui um caminho para a gravação, dando ali um produto seguro que multiplicaria a sua publicidade no Rádio, dando-lhe, mais que tudo, um microfone de som alto para que sua voz seja notada. Este homem está existindo e sozinho elevando novos e incentivando antigos. Pena que eu não esteja autorizado a revelar seu nome.⁴⁷⁴

Num primeiro momento pode-se creditar essa ausência prolongada de Elizeth Cardoso dos microfones a razões como a de que quando ela começou sua vida artística, na década 1930, o Rádio priorizava os programas educativos. A programação lúdica ocupava pouco espaço nas emissoras, além de ser concorrido. A cantora era ainda imatura, não tinha um repertório próprio, conjuntura que se modificará gradualmente durante a década seguinte, conforme já mencionado. Também nesta época não havia a figura do empresário artístico que cuidasse da imagem e da carreira do artista. Cauby Peixoto⁴⁷⁵ que iniciou sua carreira no final da década de 1940 foi um dos primeiros artistas a ingressar no mercado contando com esta assistência.⁴⁷⁶

José Messias, que assinava a seção de fofocas da *A Luta Democrática*, publicou uma crônica sob o título “Elizeth Cardoso é canção dominical”, em 1959, no qual tecia muitos elogios à cantora e sugeria um completo retiro espiritual para se ouvi-la:

A doce e querida Elizeth de muitos amigos e poucos escândalos é assim uma espécie de canção que caminha, sorri, chora e pega na mão da gente pra perguntar olá, como vai? É sempre um bálsamo para os sofredores e muito mais alegria para os colegas. Ela é como brisa da hora do calor e calor das horas de frio. Tem o dom natural de fazer amigos e influenciar pessoas. Quem nunca conversou com Elisete, ainda não viu a simplicidade encarnada na elegância. Quem nunca ouviu Elisete cantando, nunca "pegou" nas sete notas musicais. Ela é música palpável. Os boêmios que a conhecem, sofrem, amam, cantam, bebem, riem, choram e vivem na segunda metade da noite. Adoram Elisete. Ela é a respeitável madrugadora de todos porque quando ela canta todos, pobres e ricos gritam: MAGNÍFICA! DIVINA! Sim, Elisete é assim. Ela apertando a mão de um marechal entusiasmado, sorri e pisca o olho para o recruta complexado. Amigo leitor, neste domingo de tantas festas dê um presente a você mesmo, escreva na porta: Não estou, tire a chave e esconda-

⁴⁷⁴ LOBO, 1954, p. 2.

⁴⁷⁵ Cauby Peixoto foi um dos primeiros artistas que iniciou sua carreira no final da década de 1940, interpretando modelos da música norte-americana identificada nas figuras de Sinatra, Bing Crosby e outros artistas da Broadway, num momento muito favorável, quando estes artistas, começavam a chegar ao público Brasileiro através do cinema e do rádio. Além é claro, de desde o início, contar com a figura de um empresário.

⁴⁷⁶ REVISTA, isto é, ed. 2471, 2004. Disponível em: <http://istoe.com.br/morre-aos-85-anos-o-cantor-cauby-peixoto/>. Acesso em: 25 abr. 2017.

se de si mesmo. Ponha o Long-Playing de Elisete cantando música de Marino Pinto na vitrola e tenha um esplêndido domingo ouvindo a voz morena do Brasil. Elisete é canção dominical.⁴⁷⁷

A partir de meados da década 1950 Elizeth conquista a admiração e carinho de muitos cronistas e jornalistas, não somente na imprensa escrita como também do Rádio e televisão. Dessa época foram-lhe atribuídos muitos apelidos como “*Machado de Assis do samba*”, “*noiva do samba canção*”, a “*meiga*”, “*grande dama da canção brasileira*”, a “*magnífica*”, “*mulata maior*”, “*mulata bossa nova*”, “*mulata faceira*”, a “*enluarada*” e, em dúvida, “*A divina*” foi o mais popular dos apelidos que recebeu, o mais adequado a ela e o qual carregou por toda sua vida. A própria cantora explica como surgiu:

A Divina surgiu há muitos anos, quando eu fiz um show na boate *Nigth and Day*, o show intitulava-se *Mister Samba*. Trabalhei ao lado de Aurora Miranda, Grande Otelo e outros nomes artísticos da época de muita projeção e eu era quase que a principal figura daquele momento. Era um show sobre a vida de Ary Barroso. Existia o Sergio Porto Stanislav Ponte Preta que escrevia para um determinado jornal no momento, realmente não me lembro se era a *Última Hora*, não me lembro assim. E o Sergio Porto, como todos nós sabemos, tinha um problema cardíaco. E nesta hora ele estava realmente numa fase meio ruim, passando por um probleminha desses. Então ele pediu ao Aroldo Costa, que você talvez não conheça, é um crioulo muito bonito, um crioulo assim muito inteligente. Então o Sergio Porto pediu "Olha Aroldo, você vai ao *Nigth and Day*, assista ao show de estreia do Carlos Machado, escreva sobre o show o que você achar e amanhã pode trazer que eu assino embaixo. No dia seguinte minha filha, a manchete não era assim não, "A DIVINA". E esse "A Divina" estou carregando em meus ombros, embora um pouco contrariada mas tenho que carregar até quando Deus quiser. Assim surgiu o título de a Divina por um morto que se chama-se Aroldo Costa e como defunto não fala, não é? O Sergio Porto não pode desfazer.⁴⁷⁸

Conforme alguns depoimentos, inicialmente relutou muito em aceitar este apelido, dizendo, inclusive, “Quando me chamam de divina na rua, eu nem olho e faço de conta que não é comigo porque na verdade me dá um pouco de encabulamento”.⁴⁷⁹ Após ouvir o conselho da cantora americana Sarah Vaughan também considerada divina para muitos americanos, mudou de ideia, palavras de Elizeth:

⁴⁷⁷ MESSIAS, José. Elisete Cardoso é Canção Dominical. *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, ed. 1808, p. 1-16, 27 dez. 1959, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=15523>. Acesso em 15 de mar. 2017.

⁴⁷⁸ Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: TV Cultura, 1982. 1 vídeo (20:08m). Publicado pelo Programa Vox Popul. Disponível em: <https://youtu.be/FgbpGUUYvA0>. Acesso em: 04 fev. 2017.

⁴⁷⁹ CARDOSO, 1981.

Certa cantora americana que todos nós conhecemos bem e que se chama Sarah Vaughan é entre muitas coisas uma pessoa muito minha amiga, sem ela falar o português e sem eu falar o inglês. E um dia ela soube que eu era a “divina brasileira”, mas que eu ficava encabulada de ser chamada assim. Então ela procurou uma intérprete e disse: “Diz a ela o seguinte: um adjetivo que nos colocam, seja ele qual for, pode ser até um palavrão, a gente tem que aceitar. Nos EUA, em minha terra, eu sou a divina americana. Portanto, eu não vou deixar que ninguém me passe esse título. Eu serei até morrer. Então ela que segure essa divina com todas as forças e fique com ela até o dia derradeiro”. Então está bom, se é assim, eu estou segurando. A americana lá e eu aqui⁴⁸⁰.

Figura 16- Elizeth ensaiando em três momentos. ⁴⁸¹



Fonte:⁴⁸²

Figura 17- Elizeth Cardoso



Fonte:⁴⁸³

⁴⁸⁰ Ibid.,

⁴⁸¹ Elizeth com Pixiguinha sob olhar de Hermínio Belo de Carvalho, com a amiga Sarah Vaughan, em dueto com Baden Pawell, encontro com Nat King Cole.

⁴⁸² Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Elisete+cardoso+canta+bachianas+rj>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁴⁸³ Instituto Moreira Sales EC [foto]0358.

3.5 Janelas abertas, caminhos a trilhar

Rua Nascimento Silva, 107
 Você ensinando pra Elizete
 As canções de canção do amor demais
 Lembra que tempo feliz
 Ah! Que saudade⁴⁸⁴

Canção do Amor Demais foi o primeiro disco cantado e musicado lançado pelo selo festa, especializado em gravar apenas poemas. E, conforme já explanado no primeiro capítulo, foi também o primeiro disco brasileiro gravado apenas com músicas de uma mesma dupla, Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Além disso, pode-se considerá-lo também o disco que marcou a transição do samba canção para bossa-nova Nova.

O ano 1957 teve início a virada na carreira artística de Elizeth. Essa virada começou com o convite feito pelo Irineu Marinho:

Ele gravava pelo selo *Festa*, documentários, músicas clássicas grandes poetas, e de repente teve essa ideia de gravar música popular brasileira e pensou justamente no Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes e eu fui a convidada, graças a Deus, isso muito me honra saber que ajudei juntar esta dupla maravilhosa que é Tom Jobim e Vinicius de Moraes neste projeto. Aí surgiu *Canção do Amor Demais*.⁴⁸⁵

Elizeth e Vinicius não se encontravam com tanta frequência porque tinham suas agendas sempre ocupadas. Desde 1954, a cantora vinha de participar de programas de TVs em São Paulo e uma série de turnês que realizou principalmente pela América Latina. Em fins de 1957 recebeu um convite através do Irineu Marinho para que fosse à casa dele. Lá, ela reencontrou Tom Jobim que, ao lado de Radamés Gnattali, havia feito os arranjos do seu disco *Canções à meia-luz* e, também, ficou sabendo detalhes da novidade, que ele e o Tom — cuja parceria tivera início dois anos antes, na feitura do musical “Orfeu da Conceição”, estavam preparando um disco e ambos queriam que ela fosse à intérprete.⁴⁸⁶ O poeta, que não escondia sua admiração pela cantora, fez a sua parte nas mediações e ela acabou aceitando o convite após ser liberada para este propósito pela sua gravadora, a Copacabana.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Chega de Saudades. [Compositor e interprete]: Marcos Vinicius De Moraes; Antônio Toquinho. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975.

⁴⁸⁵ CARDOSO, Elizeth E EBC- Especial . Elizeth Cardoso todo Sentimento. [Entrevista cedida a]: Jalusa Barcelos. Programa Eu sou o show, TVE. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/07/serie-sobre-elizeth-cardoso-traz-o-primeiro-de-tres-programas-sobre-discografia-da>. Acesso em 05 mar. 2020.

⁴⁸⁶ HIRSCH, 1969.

⁴⁸⁷ CARDOSO, Elizete. *40 anos de Canção do amor demais*. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Dáí em diante os ensaios entre os envolvidos no projeto começaram acontecer em casa de Tom Jobim, que nesta época era apenas um compositor e arranjador talentoso, distante de ter o prestígio e fama que conquistou com sua música e Vinicius de Moraes, diplomata, secretário da embaixada em Paris, poeta e com uma relação bastante estreita com a música. Estes dois, encantados com a “batida diferente”, e ainda inédita em disco, do ainda desconhecido João Gilberto e Elizeth Cardoso que não se incluía, ainda, entre as cantoras que mais vendiam discos.⁴⁸⁸

Em entrevista a Vinicius anos mais tarde a cantora se recordaria desta época: “[...]. Você se lembra como a gente ensaiava tudo muito direitinho no antigo apartamento do Tom? E durante a gravação, lembra do João Gilberto ao Violão? Ninguém, a não ser vocês, sabia que ele cantava muito bem”.⁴⁸⁹

Assim foi concebida esta obra que, ao chegar às lojas em meados de 1958, recebeu elogios da crítica especializada tanto pela harmonia quanto interpretação, mas que a maioria dos compradores só tinha um motivo para se interessar por ele: a foto e o nome de Elizeth Cardoso na capa.⁴⁹⁰ É possível que esta referência seja pelo fato de que a cantora dera um salto de um repertório muito popular para outro mais sofisticado com o qual o seu público não estava habituado a ouvir. É oportuno mencionar que embora Vinicius de Moraes privilegiasse o cotidiano do brasileiro, Elizeth Cardoso, até aquele momento da sua história, estivera atrelada às raízes musicais brasileiras:

Esse *LP* me trouxe uma sorte enorme. Eu aprendi exatamente na Rua Nascimento Filho 107, ao lado do Tom Jobim, tomando a cervejinha dele e me ensinando como seria o disco “Olha Elisa, esse acorde aqui maravilhoso veja se você não sente o couro do boi na estrada, vida bela, enfim” Tudo ele me ensinou ali, aprender as músicas, o repertório em mais ou menos um mês e meio. Porque o Tom Jobim foi compondo, compondo e sempre me chamando para ver se eu gostava. “Eu digo, imagina? Você compõe se eu não vou gostar? Quem sou eu pra escolher o repertório?”⁴⁹¹

Após este breve tempo de ensaios partiu-se para o Studio. Este disco foi gravado no Stúdio da Odeon:

Uma curiosidade neste *LP* foi que eu gravei com João Gilberto *Chega de Saudade* e *Eu não existo sem você*, com ele me acompanhando ao violão. Então tem coisas curiosas nesse LP. Foi ele que me ensinou a batida da bossa

⁴⁸⁸ Ibid,

⁴⁸⁹ CARDOSO, 1964. p,107-109.

⁴⁹⁰ CASTRO, Ruy. *Chega de saudades: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

⁴⁹¹ CARDOSO, 2007.

nova, como ele queria que fosse gravada. Disse-me assim “Elizeth, você não se incomodaria que eu ensinasse a você uma batida nova que está surgindo no momento?” Então me levou num dos corredores do Studio da Odeon e me ensinou “vai minha a tristeza e diz a ele que sem ele não pode ser”. Ali eu aprendi exatamente a batida da bossa nova. Incrível o LP inteiro. E esse LP realmente fez muito sucesso.⁴⁹²

Na imprensa as resenhas sobre *Canção do amor demais* não poupavam elogios ao disco. Maurício Qnádrio escreveu longo texto apresentando diversos motivos pelos quais o disco se destacara de outros daquela temporada, como o cuidado em toda sua produção, o valor artístico, a interpretação da cantora, que se revelava uma artista de notória competência e sofisticação: “Elizeth faz jus à singular beleza das músicas e à suavidade plástica dos versos”, e as canções que por suas poesias expressavam um lirismo que acrescentariam inegável valor ao cancioneiro nacional.⁴⁹³

Foi enfatizada, ainda, a música de Antônio Carlos Jobim que optara por arranjos bem elaborados, utilizando-se de harpas, piano violas, violinos, violoncelos, trompetes, trombones, flautas e contrabaixo, instrumentos que raramente estariam presentes nas canções populares. Por fim, profetizava que o disco se tornaria um clássico no gênero.⁴⁹⁴ Estranhamente, nenhuma menção ao violão de João Gilberto, em quatro das seis canções em que acompanha Elizeth. Nem à sua batida, nem à bossa nova. Oswaldo Miranda, colunista da *Última Hora* e amigo de Elizeth, escreveu que na véspera da gravação de *Canção do Amor Demais*, a pedido dele, a cantora participara de um recital para a tropa do 1º D I em manobra na região de Mendanha, em meio a uma mata de difícil acesso, numa noite muito chuvosa e fria. Ainda assim ela fora lá cantar.

Conforme Miranda, a toda hora ela o recordava que tinha importante gravação, no dia seguinte, com mais de 20 músicos e não queria se atrasar. Terminada a apresentação ele providenciou um jeep para que ela voltasse à cidade: “Chovia mais. Estrada molhada e jeep a 120. E eu temia tudo: a friagem que poderia afetar a garganta da artista; de o jeep derrapar e um atraso poderia fazer os músicos pensarem que fosse banca”. Ele declarou ter sentido enorme remorso pelo que submeteu Elizeth na véspera de tão importante gravação. Na mesma resenha tece palavras elogiosas ao trio, Vinícius, Tom e Elizeth, mas a exemplo de outros jornalistas, não chega a fazer nenhuma referência à batida do João Gilberto, ou à bossa nova:

⁴⁹²Ibid.,

⁴⁹³ QNÁDRIO, Maurício. Discos populares-Resenhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, ed.143, p. 1-102, 22 jun.1958. 4º cad, p 2. Disponível em: http://memoriabn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=89680&Pesq=%22can%c3%a7%c3%a3o%20do%20amor%20demais%22. Acesso em: 25 abr. 2017.

⁴⁹⁴ QNÁDRIO, 1958.

[...] A música de Antônio Carlos Jobim e sua harmonia misturando esplendor e enigmatismo; a poesia de singular beleza de Vinícius de Moraes e a interpretação soberba de Elisete Cardoso. Esse triângulo de arte resultou num dos melhores discos brasileiros de todos os tempos. A voz de Elisete, firme, bonita e clara em todos os máximos (em outra vez, ela emite um grave esplêndido com fusões de violões e orquestra, desenhos da flauta, contraponto de trombone, solo de piano, frases de clarone e trompa ou sugestões magníficas como dos violinos a simular o ranger das rodas de carretas de bois em "Caminho de Pedra" ou na mesma peça a frase final, numa linha melódica de misteriosa beleza que Elisete murmura acompanhada pela flauta: Finalmente Elisete perfeita. As composições todas da peça Orfeu da Conceição suplantando a diversidade rítmica, na grandeza melódica e poética; a harmonia rica e imprevisível em sua graciosa beleza, a poesia inteligente, fácil e sensível. Orquestra coesa toda ela no plano melhor que se pode desejar; à contracapa, de Vinícius do próprio punho, brilhante; à capa, em cores, o sorriso e o olhar bons, de Elisete; e o disco um primor de técnica [...].⁴⁹⁵

Sobre João Gilberto sabe-se que havia voltado para o Rio de Janeiro um ano antes, após um período de exílio em Minas, inteiramente reinventado, com um jeito de cantar e se acompanhar bastante diferente de quando fora “*crooner*” e sem obter êxitos em seus cinco primeiros anos de Rio. Seu novo desempenho causou mesmo uma revolução. Nas duas faixas de andamento mais ligeiro: “*Chega de saudade*” e “*Outra vez*”, que ele executa com simplificação rítmica seria a marca registrada da bossa nova no disco. Meses depois, o próprio João Gilberto gravaria em disco “*Chega de saudade*”.

No contexto do lançamento do disco nenhuma menção a ele antecipava a presença da Bossa Nova. Para Liliana Bollos, entretanto, o que atribuiu status de Bossa Nova para o disco *Canção do Amor Demais* foram os arranjos concebidos por Jobim, que optou por um estilo mais camerístico usando poucos instrumentos e valorizando mais a presença do violão em algumas faixas do disco.⁴⁹⁶ A autora chama a atenção para o fato de as canções do disco possuir diferentes orquestrações para cada uma delas e que foram interpretadas quase à capela, acompanhadas somente de piano e contrabaixo. Desse modo, a passagem do samba canção para bossa era observada não apenas nas batidas do violão de João Gilberto, mas, principalmente, no entrelaçamento entre a voz de Elisete e a orquestra que a acompanhava.⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ MIRANDA Oswaldo. Canção do amor demais. Rádio, TV, Discos. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 8, ed. 22 74, p. 1_25, 26 jul.1958. p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pa sta=ano%20195&pesq=%22can%C3%A7%C3%A3o%20do%20amor%20demais%22&pagfis=49720>. Acesso em: 25 abr.2017.

⁴⁹⁶ BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: música popular brasileira contemporânea. *Per Musi-* Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 22, p.83-89, jul./dez. 2010.

⁴⁹⁷ BOLLOS, 2010.

Sobre a escolha de Cardoso para a gravação de *Canção do Amor Demais*,⁴⁹⁸ de próprio punho escreveu Vinícius na contracapa do disco:

Não foi somente por amizade que Elisete Cardoso foi escolhida para cantar este LP. É claro que, por ela interpretado, ele nos acrescenta ainda mais, pois fica sendo a obra conjunta de três grandes amigos; gente que se quer bem para valer; gente que pode, em qualquer circunstância, contar um com o outro; gente, sobretudo, se danando para estrelismos e vaidades e glórias. Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata.⁴⁹⁹

Sem dúvida que a gravação *Canção do amor demais* foi uma importante obra artística de Elizeth Cardoso, pois daí em diante ela passa a ser considerada uma das respeitáveis intérpretes da canção popular brasileira. A partir de então seus laços de amizade com Vinícius de Moraes se estreitaram de tal modo que ele se tornou o compositor mais gravado por ela. O seu nome é o mais recorrente na discografia da cantora, são 159 citações, seguida em segundo lugar por 35 de Pixinguinha. Além disso, abriu-lhe as janelas para que fosse vista pelo maestro Diogo Pacheco, conforme ela própria disse: “O que sei meu poeta, é que não fosse *Canção do amor demais* eu talvez nunca tivesse cantado no Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. Pelo menos foi o que disse o maestro Diogo Pacheco na imprensa”.⁵⁰⁰

3.5.1 “E foi fazer bonito no Municipal”

A próxima experiência da cantora foi no circuito da música erudita. Produzida pelo maestro Diogo Pacheco participou de um recital como solista da *Bachiana n° 5* de Villa-Lobos, no Teatro Municipal de São Paulo. Para compreendermos melhor este tópico creio ser necessário nos situarmos historicamente sobre o Teatro Municipal de São Paulo e o do Rio de Janeiro.

O período chamado *Belle Époque*, que no Brasil ganhou destaque principalmente entre os anos 1889 e 1922, se estendendo até 1925, foi marcado pela valorização da cultura europeia, sobretudo a francesa, contribuindo de tal modo para a idealização e construções de importantes obras nos padrões culturais e artísticos europeus. Neste sentido para as elites emergentes e

⁴⁹⁸ CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Festa (T 1801), 1958. 1 CD.

⁴⁹⁹ MORAES, Vinícius. *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Festa, 1958

⁵⁰⁰ CARDOSO, 1964, p.107-109.

periféricas o Teatro aparentemente representava o progresso cultural, proporcionando por algumas horas um contato e a supressão das distancias com este mundo civilizado. Nestes moldes foram concebidos os Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No começo do século XX, a vida musical na cidade de São Paulo era bastante diversificada, podendo ser desfrutada em vários outros ambientes e palcos de cafés, confeitarias, bares, cinemas e pequenos auditórios de salões e até em sociedades beneficentes e políticas. Os palcos mais estruturados recebiam espetáculos musicais com características mais populares e programação variada. Na moderna vida urbana o entretenimento, de modo geral e sem distinção social, tornava-se cada vez mais bem cultural presente e necessário, já inclinando para a produção e divulgação em grande escala, como já acontecia em Londres, Paris e Berlim. A música em cena, como um dos seus protagonistas, criou um circuito cultural próprio, composto por músicos de várias origens e características, agentes e teatros próprios, e espetáculos.⁵⁰¹

Finalmente, em 1911, o Teatro Municipal de São Paulo projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo foi inaugurado com a ópera Hamlet, de Ambroise Thomas, tendo no papel principal o célebre barítono Tito Rufo. A partir desse momento, com a grandiosidade e o luxo correspondentes à riqueza gerada pelo café, e com seu grande palco e estrutura capaz de receber qualquer companhia lírica estrangeira ou grande orquestra, tornou-se o lugar central das atividades relacionadas à “boa música” e exclusivo para atender aos interesses de uma classe mais abastada da cidade de São Paulo.⁵⁰²

O Teatro Municipal de São Paulo é considerado um dos cartões postais da cidade, não apenas por sua arquitetura que se assemelha a outros importantes do mundo, mas também pela sua importância histórica. Faz parte da sua história apresentar espetáculos que destoam do panorama cultural vigente, como a dança negra de Katherine Dunham,⁵⁰³ em 1950. A famosa

⁵⁰¹ DONATO, Célia Cristina Rodrigues de. *Teatro Municipal de São Paulo: da percepção do patrimônio à experiência estética*. 2012. Dissertação (Mestrado em Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie Centro de Comunicação e Letras, São Paulo, 2012.

⁵⁰² Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2011/12/02/livro-reconta-os-cem-anos-de-historia-do-theatro-municipal-de-sao-paulo.htm?cmpid>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁵⁰³ O Deputado Federal Afonso Arinos, em julho de 1950, apresentou no Congresso Nacional o projeto de lei que transformava o racismo em Contravenção Penal motivado pela discriminação sofrida pelo seu motorista particular, negro, que foi proibido de entrar em uma Confeitaria no Rio de Janeiro. Mas o que acabou gerando uma adesão total ao projeto e sua aprovação no Congresso foi o ocorrido quando Katherine Dunham, Antropóloga Social pela Universidade de Chicago, considerada uma das maiores pesquisadoras das danças de origem negra, folclóricas e da antiguidade em geral veio ao Brasil com sua companhia de dança, “Katherine Dunham Company”, composta por negros e especializada neste tipo de dança, foi proibida de se hospedar no Hotel Esplanada de São Paulo, que não aceitava negros. O caso se transformou num escândalo nacional, o discurso inflamado do sociólogo Gilberto Freyre sacudiu os meios políticos e culturais e o projeto do Deputado Afonso Arinos foi aprovado por unanimidade. Disponível em: <https://oabrp.org.br/katherine-dunham-e-a-lei-afonso-arinos/Por Eduardo Silveira Martins>. Acesso em: 12 abr. 2013.

artista, afro-estadunidense, estudiosa das manifestações culturais tradicionais e, sobretudo, das danças que apresentava, obteve grande êxito no Teatro Municipal de São Paulo, onde esteve por mais de três semanas com seus 30 bailarinos.

No Rio de Janeiro a ideia de um teatro nacional com uma companhia artística estatal já existia desde meados do século XIX e teve em João Caetano (1808-1863), entusiasta do teatro brasileiro, além de empresário e ator meritoso, um de seus mais contundentes apoiadores. O projeto, no entanto, só começou a ganhar consistência no final daquele século, com o empenho do ilustre dramaturgo Arthur Azevedo (1855-1908). Azevedo travou uma luta incansável nas páginas dos jornais e acabou por trazer resultados.⁵⁰⁴

O Prefeito Pereira Passos – cuja reforma urbana iniciada em 1902 mudou, na sua essência, o aspecto central da cidade do Rio de Janeiro – retomou a ideia e, em 1903, abriu uma concorrência pública para a escolha do projeto arquitetônico da obra que seria o seu futuro Teatro Municipal.⁵⁰⁵ A obra teve início em 1905 e em 1909 foi inaugurado. Por exigência de Nilo Peçanha, o chefe do governo, o espetáculo inaugural teve em seu repertório somente autores brasileiros e um discurso oficial proferido por Olavo Bilac, mas daí em diante recebia, principalmente, companhias de óperas e danças vindas, em sua maioria, da Itália e da França. Verifica-se, por meio de publicações da imprensa da época, que em suas primeiras décadas de existência, tinha toda a sua programação voltada para os espetáculos líricos. Não há notícias, portanto, de apresentações de artistas populares nacionais.

Quanto ao maestro Diogo Pacheco nasceu em 1925, no bairro do Belenzinho, em São Paulo, caçula de dez irmãos, o gosto pela música começou ainda criança, com seu irmão Armando de Assis Pacheco, mais conhecido como Assis Pacheco, e considerado por muitos como um destacado tenor brasileiro.

Em 1959 Pacheco foi contemplado com uma bolsa que o levou para os Estados Unidos, onde estudou regência com Koellreuter, mas o seu prestígio nacional se difundiu a partir de 1960, quando conquistou pela primeira vez uma premiação internacional que possibilitou sua participação, enquanto aluno bolsista, do curso de aperfeiçoamento de regência com duração de seis semanas durante o Festival de Verão de Berkshire Music Center,⁵⁰⁶ também nos Estados Unidos e do qual participam músicos de várias partes do mundo. O prêmio, muito cobiçado, era destinado ao melhor aluno de regência e daí em diante sua carreira decolou.

⁵⁰⁴ História do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre/historia/>. Acesso em: 12 abr. 2013.

⁵⁰⁵ TEATRO Municipal do Rio de Janeiro. *Sino Azul*, Rio de Janeiro, ano 50, ed. 3, 1977. p. 21.

⁵⁰⁶ O Tanglewood Music Center é uma academia anual de música de verão em Lenox, Massachusetts, Estados Unidos, na qual músicos profissionais emergentes participam de apresentações, máster classes e workshops.

De volta ao Brasil, foi convidado pelo maestro Eleazar para ser seu assistente na Orquestra Sinfônica do Estado de SP, cargo que ocupou durante mais de dez anos. Entre as pessoas com quem dividiu o palco ao longo da carreira estão Magdalena Tagliaferro, Gilberto Tinetti, João Carlos Martins, Elizeth Cardoso, Paulo Autran, Raul Cortez e Lima Duarte.

Em uma atitude polêmica e impetuosa levou Elizeth Cardoso para cantar a *Bachiana n.º5* de Villa Lobos no Teatro Municipal de São Paulo em 1964. A desconfiança demonstrada por pessoas da área não foi suficiente para demovê-lo da ideia e impedir o êxito de público do evento. Sua obstinação pela popularização da cultura e o esmero dos sons e tons em todos os detalhes fez com que fosse um conhecido e premiado maestro brasileiro.

Em agosto de 1964 a imprensa noticiou a novidade, "ELIZETH vai interpretar Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo". O maestro Diogo Pacheco, após ouvir o disco *Canção do Amor Demais*, que a cantora gravara em 1958, e, particularmente, depois de ouvi-la cantar *Modinha*, de Vinícius de Moraes, certificara-se da sua capacidade em adaptar-se ao gênero de música de câmara e resolvera colocar em prática uma antiga ideia que tinha: realizar a primeira experiência com uma cantora popular interpretando Villa Lobos. Além disso, o maestro acreditava que, sendo ela uma cantora de sucesso, poderia levar muita gente ao teatro: "assim esse público tomaria conhecimento da obra do importante compositor da época".⁵⁰⁷

A *Bachiana n.º 5* é uma composição clássica escrita por Heitor Villa-Lobos para uma combinação instrumental mais camerística, quer seja, para uma soprano e um conjunto de oito violoncelos. Das obras deste gênero produzidas no Brasil, esta é, talvez, a mais conhecida no mundo, especialmente o primeiro movimento. O termo *Bachianas Brasileiras* é uma referência à convenção de elementos étnicos brasileiros com a técnica composicional de Johann Sebastian Bach, compositor preferido de Villa-Lobos.

A peça compõe-se por dois movimentos: *Ária (Cantilena)* que foi composta em 1938, sobre texto de Ruth Valadares Corrêa e estreada em 25 de março de 1939, no Rio de Janeiro, com a própria Ruth Valadares sob a regência de Villa-Lobos e o segundo movimento, *Dança (Martelo)*, composto apenas em 1945, sobre texto do poeta Manuel Bandeira. Percebe-se que ele escreveu esta obra em duas etapas. A segunda parte foi composta após ter terminado a última de suas *Bachianas Brasileiras*, a de número nove.

⁵⁰⁷ ELISETTE vai interpretar Villa_Lobos no Teatro Municipal de São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, an o 70, ed. 204, p. 1_35, 29 ago. 1974. 1º Cad, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22%20ELISETTE%20CARDOSO%22&pasta=ano%20196&pagfis=57554. Acesso em: 15 abr. 2017.

O jovem maestro, de 39 anos defendeu ainda que com Elizeth Cardoso, cantando a Bachiana Nº 5 havia a probabilidade de se compreender a sua admirável poesia, mas, infelizmente, ininteligível quando cantada por cantoras que interpretam música erudita por causa do seu tipo de voz lírica.⁵⁰⁸

Conforme referido neste texto, *Canção do amor demais* produzido por Tom Jobim, que também concebeu os arranjos do disco, optou por um estilo camerístico utilizando, dentre outros, instrumentos musicais apreciados pelos ouvintes da música erudita ao mesmo tempo em que possibilitava que a voz da cantora interagisse com a orquestra como se fosse um instrumento, parte dela.

A descrição feita por Elizeth Cardoso sobre como se sentia em relação ao convite do maestro dá uma boa ideia da ansiedade que tomou conta dela: “Eu tinha quase certeza de que o maestro estava enganado, ainda mais que ele não me conhecia. Não podia nem pensar que seria capaz de cantar músicas de Villa Lobos, pois pensava que tinha que ter voz estudada, eu só tenho a que Deus me deu”.⁵⁰⁹

O maestro, entretanto, estava convencido que o único obstáculo seria a cantora não possuir extensão vocal necessária para interpretar a obra do compositor. Mas um teste prévio demonstrara que ela se adaptara corretamente à obra de Villa Lobos. Ademais, para explicar a sua preferência por uma cantora popular para este recital, ele declarou, ainda, que a interpretação lírica seria falsa “pois afasta a sensibilidade e espontaneidade musical”.⁵¹⁰

Para ele a música popular estaria a aproximar-se da música de vanguarda em sua criação. Como veremos adiante, o fato de uma cantora popular interpretar canções eruditas levantou muitas discussões em torno da proposta de tamanho arrojo, não ficou incólume as divergências por parte de uns e curiosidades por parte de outros. É preciso salientar que Villa-Lobos incorporou elementos claramente ligados ao cotidiano do sertanejo à melodia das suas Bachianas. A sua obra derivada das raízes brasileiras e por meio da sua capacidade esteticamente reelaborada ganhou uma sofisticação musical que a fez apreciada por músicos eruditos internacionalmente reconhecidos: “Suas composições cheiram a rios, cascatas,

⁵⁰⁸ MÜLLER, Pedro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed.266, p. 1-32, 11 nov. 1964. 2º Cad B. p.13. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=60634. Acesso em: 05 set. 2017.

⁵⁰⁹ PORTELA, Juvenal; IVAN Mauro. Elisete vive a expectativa de encontro com Villa-Lobos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 54, ed. 231, p. 1-32, 11 out. 1964. Samba Prá Valer, cad. p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=58893 Acesso em: 29 abr. 2017.

⁵¹⁰ PORTELA, 1964.

florestas, pássaros, bumba meu - boi, maracatus, chorões e cirandas. Elas cheiram a povo e a tudo que é nosso, que é Brasil”.⁵¹¹

Conforme Barros, a apropriação de elemento folclórico ou popular por compositores do campo erudito não deixa de ser, frequentemente, uma amálgama de procedimentos e ambientações associáveis à matriz musical europeia.⁵¹² Compreende-se, assim, que tanto o folclore quanto as raízes da nossa música tenham sido o esteio principal utilizado por Villa Lobos em suas composições e que Elizeth interpretaria extratos do cancionero popular alinhados com aperfeiçoamentos e sofisticação conforme apreciava o público que frequentava o Municipal.

A incursão de Elizeth Cardoso na música erudita poderia representar uma estratégia de subversão por parte do maestro, enquanto para a cantora uma oportunidade de fazer sucesso fora do seu estilo popular e realizar-se artisticamente. É possível que esta ideia seja o que realmente despertou na artista de expressão nacional, vinda das raízes populares da música Brasileira, o interesse pela canção erudita é provável que ela intuísse que se lograsse êxito por este feito alcançaria um lugar importante na história da música, como a primeira cantora popular a interpretar, sem nenhum estudo musical, uma página da música de câmara.

O Teatro Municipal de São Paulo, conhecido pelo público daquela época como o “templo sagrado” da aristocracia paulistana, embora sua agenda fosse voltada para os grandes espetáculos líricos, em alguns momentos da sua história abriu espaços para espetáculos incomuns, como a dança negra da coreógrafa afro-ameriana Katherine Dunhan.

Diogo Pacheco admitiu ter enfrentado muitos obstáculos até conseguir levar Elizeth Cardoso para apresentar-se no principal teatro paulista em virtude de uma perspectiva elitista: “Uma vez que todos achavam que não ficava bem uma cantora popular ir para o Municipal interpretar Villa Lobos”.⁵¹³ Esta confissão proferida pelo maestro, após a apresentação da cantora, deu uma dimensão do desafio que ela enfrentara para sensibilizar uma plateia cética mediante aquela nova proposta de interpretação para um recital. Elizeth colocou todo seu prestígio popular neste espetáculo que protagonizaria outro fato da história da música uma vez que seria, também, a primeira artista negra, popular, brasileira a se apresentar no TMSP.

⁵¹¹ PAZ, Ermelinda. *Villa Lobos e a música popular brasileira: Uma visão sem preconceito*. 2. Ed. Rio de Janeiro: tipografia musical. 2019.p.8.

⁵¹² BARROS, José D Assunção. *Raízes da Música Brasileira*. São Paulo: CBM, 2009. p.135

⁵¹³ ELISETE interpreta no Rio Vila- Lôbos que São já descobriu, diz Diogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, an o 274, ed.265, p. 1_34, 10 nov. 1964. 1ºCad. p.13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196. Acesso em: 05 set. 2017.

A cantora não escondia sua preocupação com a repercussão que teria este evento. As semanas que o antecederam ela se dividia entre Rio de Janeiro, onde gravava os seus programas para a Rádio Nacional, e São Paulo onde ensaiava para o recital. O maestro inteiramente confiante no sucesso do espetáculo considerava desnecessária essa preocupação.⁵¹⁴ Havia muita especulação na imprensa, e mesmo por parte de conhecidos da cantora, sobre como ela interpretaria, se como clássico ou se como sempre cantara. Ela esclarecia:

Posso garantir que não estou estudando canto clássico, pois seria muita pretensão da minha parte, após 28 anos de carreira artística, ir estudar somente para interpretar músicas mais sérias. Será a cantora popular cantando música erudita de Villa Lobos com a sua própria voz.⁵¹⁵

Apesar da desconfiança de uma parte do público, como mencionada por Pacheco, os ingressos se esgotaram cinco dias antes do espetáculo. O *Jornal do Brasil* noticiava que Elizeth Cardoso fizera esgotar a lotação do TMSB para a apresentação na qual ela interpretou músicas de Villa-Lobos.⁵¹⁶ Sobre como imaginavam estar a cantora ao entrar no palco, o correspondente do *Jornal do Brasil* em São Paulo, Rolf Kuntz⁵¹⁷ escreveu:

Elizeth Cardoso, tremendo de medo, entrou no palco do Municipal para enfrentar uma plateia esnobe e cantar a Bachiana Nº 5 de Villa-Lobos. Entrou, olhou para o chão apavorada, e, finalmente saiu chorando, depois de bisar a apresentação e dar um dos maiores espetáculos dos últimos tempos.⁵¹⁸

A cantora sentia imensa responsabilidade pelo que executaria nos minutos seguintes. Outras narrativas também davam conta deste medo, que parecia estampado na sua imagem, e as circunstâncias que envolvera este momento, tão raro quanto emblemático. Para o colunista do *JB*, por exemplo, antes de pisar no palco, onde minutos depois se consagraria:

⁵¹⁴ PORTELA, 1964.

⁵¹⁵ A “DIVINA” canta clássicos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed.11199, p. 1-12, 23 set. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=17813. Acesso em: 05 set. 2017.

⁵¹⁶ MÜLER Pedro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 243, p. 1-36, 14 out. 1964. 2º Cad B, Notumas, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=59485. Acesso em: 15 abr. 2017.

⁵¹⁷ Rolf Nelson Kuntz Iniciou a carreira no Jornalismo em 1964, quando foi admitido como repórter na sucursal paulistana do *Jornal do Brasil* tem graduação, mestrado e doutorado em Filosofia – obtidos, respectivamente, em 1966, 1970 e 1982 – sempre pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Ffllch-USP). Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/jornalista/rolf-kuntz/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁵¹⁸ KUNTZ, Rolf. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano. 74, ed. 247, p. 1-130, 18 out 1964. 1º Cad, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=59631. Acesso em: 15 mai. 2017.

Elizeth sentiu medo. Teria diante de si uma plateia heterogênia, formada por gente exigente, de gente acostumada a ouvi-la interpretar a canção popular, de gente que foi ao teatro apenas levada pela curiosidade. Intimamente indagava sobre como todas aquelas pessoas - cerca de três mil, a receberiam. Seu primeiro passo, em direção ao palco foi, pois, indeciso, mas venceu esta súbita timidez e caminhou firme.⁵¹⁹

Ainda sobre o recital em São Paulo cabe ressaltar que pelo sucesso de público, a cantora consagrou-se e a música de Villa Lobos, já que havia muitos que ao teatro foram tão somente para vê-la. O resultado alcançado conquistou os paulistanos que pediram mais uma apresentação. Dez dias após o espetáculo no TMSF na imprensa ainda repercutiam o êxito de Elizeth. Um cronista assim narrou a apresentação,

A rosa vermelha em cima do piano, colocado a um canto do palco do Teatro Municipal de São Paulo. Elisete Cardoso, num lindo vestido comprido, olhou para o pano *grenat* que separa os bastidores do camarim, acenou para sua mãe, deu treze passos em direção aos nove violoncelos que a aguardavam. Quarenta minutos depois, voltava cabisbaixa. Pegou a rosa vermelha, sorriu para alguns, chorou para outros e disse que havia vencido. Do outro lado do pano *grenat*, mil oitocentas pessoas que não acreditavam no eruditismo de uma cantora popular, vibravam e pediam mais, entusiasticamente. Elisete já havia atendido ao pedido de bis e não podia votar de novo, embora quisesse. Até chegar ao camarim que um velho funcionário guardou com cuidado, ela cantarolou baixinho trecho da Bachiana nº 5, que Villa-Lobos não sonhava, pudesse um dia ser interpretadas por uma cantora popular. Ao enfrentar o público jovem, misturado a outro, mais velho, solene e tradicional, que confundia com o teatro e não admitia microfones, Elisete sorriu levemente, olhou para o chão, como se procurasse uma coisa que, afinal, não havia caído. A mão do maestro subiu, desceu, foi de um lado para o outro e, de repente a voz de Elisete se misturou ao som grave dos violoncelos - O silêncio, então, era total [...]. Elisete cantava fácil, braços e mãos pouco se mexiam e o cotovelo quase não desencostava do corpo. A música chegou ao fim. O público levantou-se e o teatro parecia que ruiria com tantos aplausos. Elisete foi e voltou, ao som do violoncelo, que desafinou. As palmas continuaram e continuaram até que ela desapareça no *grenat*.⁵²⁰

Pode se afirmar assim, que em seu primeiro recital, liderado pelo inovador maestro Pacheco, Elizeth Cardoso surpreendeu o espectador paulistano que nunca assistira no Municipal a uma cantora popular interpretando músicas eruditas. Não foi encontrada na imprensa local

⁵¹⁹ PORTELA, Juvenal. *Elisete foi Divina Também no Municipal*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 7, ed. ed. 272, p. 1-32, 18 Out. 1964. Samba Prá Valer, Cad B, p.22. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61058. Acesso em: 15 mai. 2017.

⁵²⁰ LERER, Bernardo. *Rio Ouvirá Elisete que encantou os Paulistas*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 249, p. 1-32, 21 out. 1964. Samba Prá Valer, p. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=59794. Acesso em: 16 mai. 2017.

nenhuma crítica negativa ao espetáculo. Seu trunfo fora retumbante, merecido e unânime. E, influenciado por isto, o maestro anunciou que o espetáculo se repetiria no Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de novembro do mesmo ano.

Um dia após o espetáculo a *Folha de São Paulo* destacou em nota que a cantora vivera o mais emocionante momento da sua carreira “e num Municipal cheio como há muito não se via”. E finalizou, “[...]. Verificou-se, involuntariamente, que a cantora pode encantar aqui ou onde quer que cante com sua voz que é um presente de Deus para todos”.⁵²¹ No Rio de Janeiro, antes mesmo de ser confirmada, a imprensa noticiava apresentação da cantora no Teatro Municipal. Algumas das principais manchetes e notas antecipavam a apresentação, “Rio ouvirá Elizeth que conquistou os paulistas” e explicavam: “Os cariocas verão brevemente uma Elizeth diferente daquela dos musicais da televisão ou das noitadas de boates. Ouvirão não uma cantora popular, mas uma intérprete erudita que entusiasmou os paulistas numa noite inesquecível para ela e para todos”.⁵²²

Tanto a cantora quanto o maestro já haviam declarado que não seria uma intérprete erudita, mas uma cantora popular interpretando uma peça erudita. Talvez fosse intenção de o jornal gerar uma polêmica em torno do acontecimento, que já era controverso. Na imprensa o maestro ainda explicava razões porque escolhera da cantora:

Sempre achei que a música erudita brasileira foi prejudicada por interpretações que, feitas com preocupação de mostrar a beleza da voz, características das escolas francesas, italianas e alemãs, a que se filiam os nossos cantores eruditos afastam o grande público, o sucesso de Elizeth em São Paulo tornou um veículo de aproximação dessa música com o público com condições de levar ao Municipal gente que nunca foi lá.⁵²³

Às vésperas da apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, manchetes como, “Elisete estreia nervosa no Municipal 25 anos depois de cantar samba no dancing”⁵²⁴ e “Virou Prima-Dona- a Divina do samba - Elisete do Cabaré ao teatro Municipal”,⁵²⁵ para além de

⁵²¹ Acervo da Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=1637&keyword=Cardoso&anchor=4434408&origem=busca&pd=db657416728e4ee5e416451ce997464a>. Acesso em: 16 mai. 2017.

⁵²² LERER, 1964.

⁵²³ ELISETE..., 1964.

⁵²⁴ ELISETE *Estréia Nervosa no Municipal 25 anos depois de cantar Samba no Dancing*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano 74, ed. 270, p. 1-252, 15 nov. 1964. 1º Cad, p. 21. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=60884. Acesso em 17 de mai. 2017.

⁵²⁵ REGO, Carlos José. *Virou Prima-Dona - a “Divina” do samba - Elisete do Cabaré ao teatro Municipal*. A Última Hora, Rio de Janeiro, ano 14, ed. A01423, p. 1-31, 13 nov.1964. p.14. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=103857&Pesq=Elisete%20cardoso>. Acesso em: 17 mai. 2017.

mostrarem a mobilidade social da cantora servia também para marcar o lugar de onde ela saíra. Outras notas diziam ainda que ela interpretaria a *Bachiana n° 5* com o mesmo calor que a um samba vindo do morro ou do asfalto e enfrentaria um público que, se reagisse como o paulistano, seria aclamada de pé duas vezes.

De acordo a imprensa quem mais tecia elogios à cantora era D. Arminda, viúva de Villa-Lobos, que na boate *O Cangaceiro* assistira um dos ensaios do espetáculo. Ela, ao abraçar a cantora, teria dito-lhe que sua interpretação era “com sentimento, com muita expressão e muita emoção, portanto, exata para as *bachianas* inspiradas em motivos populares”.⁵²⁶ Além disso, a viúva, de posse da partitura original da composição, orientou a cantora sobre aspectos da obra.

Na noite do recital o Municipal estava lotado, mais de duas mil pessoas, dentre as quais intelectuais e amigos da cantora como Manuel Bandeira, Dorival Caymmi, estavam na plateia para prestigiá-la, também Vinícius de Moraes, Di Cavalcante, a escritora Eneida⁵²⁷ e alguns repórteres que, antes de começar a apresentação, foram recebidos pela cantora em seu camarim.

A primeira parte do programa daquela noite fora alterado em relação ao apresentado em São Paulo uma vez que seria encenada a *História do soldado* de Stravinsky com Paulo Autran, Gianfrancesco Guarnieri e Eva Vilma para, em seguida, encerrar com a *Bachiana n° 5*. Sobre o público presente Vinícius escreveu: “Uma linda casa, apinhada de gente desde progênie do Duque de Caxias até a do Visconde de Inhaúma. Grã-finos, artistas plásticos, músicos, escritores, cantores eruditos, jogadores de futebol, banqueiros para ouvir a menos “banqueira” de nossas cantoras Elizeth, a Divina”.⁵²⁸

No dia seguinte à apresentação, que fora também exibida pelo Rádio, a cantora era manchete nos principais jornais cariocas. Alguns de circulação nacional, como o *Jornal do Brasil* que estampou na sua capa a imagem de Elizeth Cardoso com o título "Uma noite de glória":

Quinze minutos de aplausos entremeados com pedidos de *bis* e gritos de bravo, consagraram ontem, numa noite de Teatro Municipal inteiramente lotado, a cantora Elisete Cardoso, ao final da interpretação de Cantilena e

⁵²⁶ ELISETE canta “Bachiana” para viúva de Villa-Lobos que a considera perfeita. *Jornal do Brasil*, 24, ed.269, Rio de Janeiro, p. 1-34, 15 nov. 1964. 1º Cad, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=60725. Acesso em 17 mai. 2017.

⁵²⁷ MUNICIPAL aplaudiu de pé 15 minutos quando terminou Elisete a “Bachiana”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed.12882, 17 nov.1964. Primeira Seção, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=Elisete%20cardoso&pasta=ano%20196&pagfis=437546. Acesso em: 17 mai. 2017.

⁵²⁸ MORAES, Vinícius. Bossa nova Elisete no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11248, p. 1-12, 20 nov. 1964. p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22ELIZETH%20CARDOSO%22&pagfis=18432. Acesso em: 3 mai. 2017.

Martelo, da *Bachiana n.º 5* de Heitor Villa Lobos. Emocionada com o novo êxito, “o maior dos muitos da minha carreira já com 28 anos” - Elisete voltou várias vezes à cena para agradecer a ovação da plateia.⁵²⁹

A imprensa destacava que, durante várias vezes, ao terminar sua interpretação, a cantora fora obrigada voltar à cena. Como em São Paulo houve choro, invasão do palco. Elizeth agradeceu dizendo “Se existisse uma palavra além de felicidade era o que eu diria agora. Foi a maior emoção da minha vida”.⁵³⁰

Mediante a mais uma noite bem sucedida, o enorme público e a repercussão em grande parte da imprensa, Diogo Pacheco exultava: “Maestro diz que Elizeth uniu o povo à música” e ainda garantia que a cantora teria sido o veículo da grande identificação entre o povo e a música de Villa-Lobos.⁵³¹ Desse modo proclamou que o espetáculo se repetiria na semana seguinte.

Apesar de ter lotado o Municipal no Rio de Janeiro a reapresentação do espetáculo tornara-se uma incógnita. Durante a semana seguinte o que se viu na imprensa foi um imbróglio provocado, supostamente, pelo posicionamento da crítica especializada, cantores eruditos e alguns poucos dos setores conservadores da sociedade não favoráveis a volta da cantora ao Municipal.

Renzo Massarini do *JB*, um dos críticos mais ríspidos do espetáculo, em sua coluna, sob título “*Uma noite para esquecer*”, fez de tudo para revogar o sucesso da noite em que Elizeth se apresentou. Para esse jornalista, a publicidade antecipada dada ao evento fora espalhafatosa, sua crítica não se ateve apenas a isto, mas também ao uso de microfone e à adaptação feita pelo maestro para adequar a obra à voz de Elizeth que, como contralto, interpretou a *Bachiana* uma oitava abaixo, diferente de como originalmente seria interpretada por um soprano e ao conjunto de oito violinos que a acompanhou.⁵³² Por sua vez o maestro justificou a necessidade do uso do microfone, uma vez que a cantora tinha “sua voz puramente mecânica, conhecida apenas através dos discos, do Rádio e da televisão. Apresentar-se sem microfone seria como disfarçar

⁵²⁹ UMA NOITE de Glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 271, p. 1-34, 18 nov. 1964. p.1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61003. Acesso em: 16 abr. 2017.

⁵³⁰ MAURO, Ivan; PORTELA, Juvenal. Elisete foi Divina também no Municipal. *Jornal Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 272, p. 1-32, 18 nov. 1964. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61058. Acesso em: 08 fev. 2018.

⁵³¹ MAESTRO diz que Elisete uniu o povo e a música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 271, p. 132, 18 nov. 1964. Cad 1, p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61055. Acesso em: 16 abr. 2017.

⁵³² MASSARINI, Renzo. Um concerto para esquecer. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 272, p. 132, 18 nov. 1964. Cad B3, p.19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61055. Acesso em: 16 abr. 2017.

sua personalidade”. E acrescentou que sem admissão de microfones os cantores de óperas jamais gravariam.⁵³³

Ressaltamos que além do Massarini e de mais uma ou duas pequenas notas não foi possível identificar em que veículos a “crítica especializada” ou os artistas eruditos contrários à reapresentação do recital se manifestaram. A ausência dos discursos destes na imprensa torna impossível uma avaliação detalhada deste episódio envolvendo tantas partes, na medida em que só podemos acessar duas dela. No entanto, outros aspectos essenciais para o entendimento das construções no entorno deste evento são apresentados no decorrer do texto.

Música Popular, coluna do *Diário Carioca*, transcreveu trecho de diálogo entre uma jovem e um senhor de idade na saída do Municipal, após o recital, e que mostra o preconceito de parte do público, que cercou este evento: “Esse povo quer é carnaval. Se dependesse de mim, essa mulatinha não passava do teatro João Caetano”.⁵³⁴ Observa-se, na frase, não se tratar de uma crítica à capacidade técnica de Elizeth Cardoso em interpretar as “Bachianas” ou às adaptações feitas à obra para adequar a sua voz. Ela revela, além de desprezo pela manifestação popular carnavalesca, preconceito pela cor e incômodo causados pela ousadia de uma cantora popular e, ainda por cima, negra em pisar naquele espaço para eles consagrado, até então frequentado por certa elite carioca.

Conforme aponta Djamila Ribeiro, o racismo tem a ver com poder e privilégio que historicamente foram negados à população negra.⁵³⁵ A apresentação de uma cantora popular no municipal, mesmo interpretando um repertório mais sofisticado, levou, pela primeira vez, muitos populares a adentrarem aquele espaço e terem acesso ao estilo musical ao qual não estavam habituados, fato que pode ter sido encarado como uma ameaça ao *status quo* daquela elite. Para o colunista, reações como a que observou só valorizava a iniciativa do maestro Diogo Pacheco, pois:

O fundamental não era comparar a interpretação de Elizeth da 5ª “*Bachiana*” de Heitor Villa-Lobos, com a de Bidu Sayao ou Victória de Los Angeles. [...]. O interessante era que Elizeth Cardoso, cantora popular, mulher excepcional, ex-cabeleireira, ex-cantora de *dancing* tinha levado milhares e milhares de pessoas ao municipal a fim de vê-la, ouvi-la e consagrá-la com aplausos que duraram mais tempo que sua apresentação. Estabelecer comparação entre

⁵³³ DIOGO afirma Elizeth volta ao Municipal apesar da oposição dos críticos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 278, p. 1-34, 25 nov.1964.Cad1.p.12.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61346. Acesso em: 16 abr. 2017.

⁵³⁴ CABRAL, Sérgio. Elisete e o diálogo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 11247, p. 1-12, 19 nov. 1964. *Música Popular*, p.6. (Grifonosso).Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&PagFis=18420&Pesq=%22Elisete%20cardoso%22. Acesso em: 3 mai. 2017.

⁵³⁵ RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo; Cia das Letras, 2018.

Elizeth com quem estudou um, dois, vinte cinquenta anos é uma estupidez voraz.⁵³⁶

O maestro Pacheco também declarou haver um equívoco da crítica especializada ao analisar a apresentação da cantora supondo que sua interpretação seria como erudita e se confessou atônito diante da campanha dos cantores e críticos eruditos contra a volta de Cardoso ao TMRJ. Para ele todos deveriam estar interessados em proclamar a obra de Villa-Lobos, sobretudo porque a cantora atraía uma multidão que lotou os Teatros, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro:

[...]. Duas mil pessoas presentes no teatro aplaudiram Elisete de pé e quem lucrou com o espetáculo foi Villa-Lobos e o público presente ao TM: Como tem acontecido raras vezes, o Municipal não distinguia na noite do dia 16 passado, classes sociais, e prosseguiu na campanha para superar o preconceito contra quem divide a música erudita da música popular. [...]. Ficou provado que existe o preconceito [sic]. A nosso ver, a finalidade do intérprete é lutar contra ele. Como bem disse Vinícius de Moraes, foram cinco mil pessoas até agora, muitas das quais, pela primeira vez, que tiveram a oportunidade de ouvir e de amar Villa-Lobos, mesmo interpretado uma oitava abaixo. [...].⁵³⁷

Na medida em que a discussão em torno deste episódio reverbera nas páginas da imprensa, e conforme os colunistas o apresentam, percebe-se o quanto ele está permeado de preconceitos contra tudo que representava Elizeth Cardoso, uma cantora vinda dos segmentos subalternos da sociedade carioca, negra, ex-bailarina de *dancing*, que ao cantar no Municipal proporcionou que muitos populares se sentissem à vontade para irem àquele espaço, considerado templo sagrado da elite carioca.

Diogo Pacheco observa que a função do artista era lutar contra o preconceito. Neste sentido a Elizeth assumia esta luta ao enfrentar o desafio proposto pelo maestro, interpretar Villa Lobos uma oitava abaixo de como proposta originalmente a obra e num espaço dedicado à determinada elite carioca.

Glauber Rocha também agradou da ideia do recital. No texto, *Elizeth, Deus e o Diabo*, além de elogios à cantora o cineasta, que ano antes havia utilizado a mesma *Bachiana* interpretada pela cantora espanhola Victória de Los Angeles na Trilha sonora do seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, declarou: “Perguntei-me que faria na época da transcrição do som se

⁵³⁶ CABRAL, 1964.

⁵³⁷ PACHECO, Diogo. A Volta de Elisete. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 282, p. 1_138, 29 nov. 1964. 1º Cad B. p.53. Grifo nosso Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22%20ELISETE%20CARDOSO%22&pagfis=61537. Acesso em: 16 mai.2017

soubesse dos pendores de Elizeth, se conhecesse o timbre sóbrio, objetivo, da sua voz. Pergunto-me agora, que faria o mestre Villa se disse também viesse, a saber?”⁵³⁸

No Diário de Notícias⁵³⁹ Ondina Portela Ribeiro Dantas, que assinava com o pseudônimo D’Or e cuja coluna musical normalmente ocupava a segunda ou terceira página do jornal, foi completamente desfavorável ao espetáculo. Em pelo menos duas edições após o primeiro recital, ela, de maneira autoritária, criticou duramente o maestro Diogo Pacheco, acusando-o de crime de “lesa-arte” e o afirmando popularesco:

Diogo Pacheco elemento que vai aos poucos ascendendo na regência, entendeu que deveria apressar seu renome. E não hesitou em lançar numa aventura, na qual arrastou Elisete Cardoso nome expressivo da música popular brasileira, umas das maiores no gênero, que tem sabido honrar, mas que, evidentemente, não tinha condições para interpretar em pleno Teatro Municipal as bachianas nº5 de Villa-Lobos. [...]. Cantou-a Elisete como quis e pode deixando ainda de dar o agudo final sem interrupção. Esses e outros pequenos detalhes foram agravados com o fato de usar a cantora o microfone, como se estivesse numa “boate”. [...]. Queremos consignar, todavia e apesar dos pesares, a ovação que recebeu Elisete Cardoso mesmo antes de cantar, ao entrar no palco. O que prova que o público aplaudiu a artista popular que chegou a receber o título de divina. [...]. Isso deveria chegar a sua vaidade. Não precisa aspirar mais pisando terreno falso. Mundialmente famosa foi Carmem Miranda, sem nunca cantar Villa-Lobos.⁵⁴⁰

E prossegue:

Sem dúvida Villa Lobos teria aproveitado a seiva brasileira palpitante e saborosa, como inspiração para as suas produções de caráter nacional. Entretanto, dela tirou um sentido novo que seria aceito no plano internacional. Mas, exige bons intérpretes, seguros na técnica e nas possibilidades. Por que não é nada fácil, antes difícil realizá-la a altura das intenções do compositor, que no domínio da escritura se agigantava e impunha também gigantes capazes de vivê-las como foi o caso de Bidu Sayão.⁵⁴¹

Noutra oportunidade D’Or lamentava que o episódio da cantora Elizeth Cardoso no Municipal ainda estivesse repercutindo e novamente acusa o maestro de ser empresário e que,

⁵³⁸ ROCHA, Glauber. Elizeth, Deus e o Diabo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed.11247, p. 1-12, 19 de nov. 1964. Cinema, p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pagfis=18420. Acesso em: 3 mai. 2017.

⁵³⁹ Ondina Portela Ribeiro Dantas, viúva de Orlando Dantas, fundador do Diário de Notícias em 1930, inicialmente aliado de Getúlio Vargas e posteriormente oposição, descrita como competente e autoritária, seu apelido era marechala, escrevia neste jornal uma coluna sobre música com o pseudônimo de D’or, tinha como colegas de redação mais próximas Pomona Politis, colunista social, e Eneida Moraes, amiga próxima de Elizeth Cardoso. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario_de_Noticias. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁵⁴⁰ D’OR. Temporada da primavera. *Diário de Notícias*, ano 74, ed. 12883, p. 1-20, 18 nov. 1964. 2ª seção, p. 15 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22ELIZETH%20CARDOSO%22&pagfis=43787. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁵⁴¹ D’OR, 1964.

por isto, seria o responsável por estimular para que o assunto fosse mais e mais replicado. Enfatizava a competência dos críticos desfavoráveis ao recital, pois, segundo ela, dedicaram anos ao estudo da música e por isso:

Defendiam o legado deixado por Villa-Lobos. Da cultura e do recinto sagrado que deve representar o Teatro Municipal para quantos respeitam verdadeiramente a sua condição educativa e cultural. E não se preocupavam com as palmas estrepitosas de uma plateia diferente e acostumada a admirar nela, a excelente cantora popular.⁵⁴²

Este pensamento, atribuído aos críticos de música erudita, se reportava ao Teatro Municipal enquanto espaço destinado à promoção de educação e cultura, e, neste contexto, não se associa a ele os populares da plateia que aplaudiram a Elizeth Cardoso. Ainda que reconhecendo nela uma magnífica cantora popular, deixa uma ideia de oposição entre o popular e o que se considerava cultura erudita autêntica e superior. Tal revelação sugere, ainda, que tanto a presença da cantora quanto dos populares, seus admiradores, adversos às formalidades estabelecidas, contrapunha àquilo considerado sério pelas esferas sociais que se julgavam em condições de frequentar o Municipal. Em uma clara tentativa racista e elitista de controlar que os populares tivessem acesso aos valores culturais e simbólicos dominados ainda pelos interesses dos homens brancos.

É interessante notar que aqueles que defendiam o “legado de Villa-Lobos” desconsideraram completamente que ele próprio apreciava as produções musicais populares e considerava os sambistas inteligentes, imaginativos, sobretudo pela enorme capacidade que reuniam de observar e ridicularizar as dificuldades vividas do cotidiano.⁵⁴³

O conhecido repórter Mister Eco também dedicou algumas das suas colunas em defender a cantora, conforme escreveu, “daqueles que não respeitaram a sua presença no municipal”. Em sua concepção a cantora “transpusera um preconceito ao deitar abaixo uma injustiça, de que a principal sala de espetáculos carioca não deveria ser aberta aos artistas populares”. Ele acusava, ainda, que os responsáveis pelo Municipal não se lembravam que ele fosse “recinto sagrado de empostadas primas donas e de não menos outros tonitroantes cantores líricos” quando se tratava de artistas estrangeiros, mesmo que populares. E para eles escreveu:

⁵⁴² D'OR, Lamentável. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 35, ed.12897, p. 1 20, 04 dez.1964. Segunda Seção, p .3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=44247. Acesso em: 17 mai. 2017.

⁵⁴³ PAZ, Ermelinda. Villa Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito, 2004. Disponível em: http://www.ermelinda-apaz.mus.br/Livros/vl_e_a_MPB.pdf. Acesso em: 17 mai. 2017.

Os ensaios do desmerecimento, felizmente morreram e vão morrer no nascedouro, abafados pelos aplausos de uma enorme plateia, antes de tudo ansiosa por saber como tudo aconteceria e tudo aconteceu ótimo. Coroada de pleno êxito a perigosa experiência da cantora no terreno da música erudita. Não há margem para despeitos mesquinhos para murmúrios e falsas erudições, para desaforo complexado, Elisete Cardoso no Municipal foi um fato tão histórico para a música popular brasileira quanto a entrada do violão nos salões aristocráticos.⁵⁴⁴

Como indicado anteriormente, desde a criação do Teatro Municipal até meados dos anos 1960 a sua prática de concertos ainda estava atrelada à música erudita praticados, em sua maioria, por músicos estrangeiros que visitavam o país a fim de atender a uma elite social enquanto que a música popular, desde o seu surgimento, ocupava, à exceção do Municipal, vários espaços públicos da cidade como terreiros, Rádio, cassinos, circos, casas noturnas, rodas familiares, teatros, conquistando apreciadores junto às várias camadas sociais.

Diante do clima que se formou o diretor do TMRJ decidiu, não se sabe se por conta própria ou por influência dos fatos, proibir que houvesse uma segunda apresentação do recital com a cantora, pois, segundo alegou, a "crítica musical fora inteiramente desfavorável a uma cantora de música popular interpretando a *Bachiana nº 5* de Villa-Lobos.⁵⁴⁵ Sobre o Municipal e a cultura o *Diário Carioca* publicou uma pequena nota sem assinatura esclarecendo que:

Nenhuma Lei obriga que o Theatro Municipal seja usado exclusivamente para a música erudita ou o chamado Teatro Sérió. E por este motivo que havíamos considerado salutar a decisão das autoridades estaduais de ceder o teatro para apresentação das Bachianas de Villa-Lobos pela sambista Elizeth Cardoso. Essa orientação acertada foi ratificada com a entrega do Municipal para a 2ª apresentação da cantora apesar da cerrada oposição dos “meios artísticos” e de boa parte da crítica musical.⁵⁴⁶

A nota trazia ainda uma provocação, lembrando que faltava poucos dias, em meados de dezembro, o palco do Theatro Municipal receberia mais de 300 passistas e músicos da Escola de Samba Salgueiro que seriam contemplados com prêmio de Música Popular e onde se apresentariam. Isto demonstrava que o Municipal enfim estava no caminho certo que é de servir

⁵⁴⁴ ECO, Mister. Elisete no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 35, ed. 11247, p. 1-12, 19 nov. 1964. Rio noite e Dia, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=18419. Acesso em: 17 mai. 2017.

⁵⁴⁵ ECO, Mister. O recinto Sagrado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11253, p. 1-12, 26 nov. 1964. p.6 http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=18495. Acesso em: 17 mai. 2017.

⁵⁴⁶ O MUNICIPAL e a Cultura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11252, p. 1-12, 25 nov. 1964. p.04. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=18481. Acesso em: 17 mai. 2017.

à cultura, independente da sua forma de expressão.⁵⁴⁷ Na imprensa a atitude do diretor do TMRJ foi considerada “esnobe e de apego ao cargo cuja indicação nem é a crítica que faz”. Todavia, o então Secretário de educação do Rio de Janeiro, Flexa Ribeiro, prontamente revogou a decisão determinando que se realizasse a segunda récita pela cantora.⁵⁴⁸

A decisão de Flexa Ribeiro, que era também professor e crítico de arte, para aqueles que se opunham à volta de Elizeth ao Municipal, foi recebida como uma “Flechada na Cultura”. Além disso, os críticos se sentiram agredidos pela frase a ele atribuída: “Dona Elizeth Cardoso honra mais o Villa-Lobos que a maioria dos críticos musicais”.⁵⁴⁹ Por isso, foi tachado de demagogo, assim entra para o roll dos desmerecidos.

A despeito de toda esta campanha contra a volta da cantora ao Municipal, apoiada inclusive pela direção do teatro que desautorizou aos funcionários que informassem ao público notícias sobre o recital, a segunda apresentação aconteceu. É verdade que toda essa polêmica fez a plateia cair pela metade, mas Elizeth Cardoso foi vitoriosa, tendo o público permanecido novamente de pé por 15 minutos a aplaudi-la.

Para o maestro Pacheco a crítica fora coerente consigo mesma e isso não o surpreendera. Quanto ao espetáculo, foi o sucesso que pretendia porquanto o que lhe interessava era levar um público novo ao Teatro Municipal, quebrar o tabu existente entre o clássico e o popular e divulgar a música de Villa-Lobos.⁵⁵⁰

É interessante registrar aqui, ainda que este depoimento não seja da época, que a soprano Maria Lúcia Godoy, intérprete de Villa-Lobos, estava na plateia a assistir o recital e, conforme a cantora, Elizeth se reportara a ela naquela noite:

Eu sei que está aqui presente a cantora Maria Lúcia Godoy, maior intérprete de Villa-Lobos, eu lhe peço perdão por cantar as *Bachianas*”. Eu confesso que tive vontade de entrar debaixo da cadeira. Fiquei encabuladíssima. Imagine aquela mulher me pedindo desculpa por que cantou maravilhosamente bem. Isso então dava a grandeza desta cantora.⁵⁵¹

Não há dúvidas de que Elizeth Cardoso obtivera êxito nesta tarefa, ainda assim, passados mais de vinte anos desse evento, quando questionada sobre o porquê de não ter dado sequência em sua carreira com as interpretações de Villa-Lobos em público ela teria respondido que não

⁵⁴⁷ O MUNICIPAL..., 1964.

⁵⁴⁸ ECO, 1964.

⁵⁴⁹ MASSARINE, 1964.

⁵⁵⁰ PACHECO, 1964.

⁵⁵¹ CARDOSO, 2007.

fora por falta de convites; no entanto não gostaria de reviver a repercussão que alguns setores da imprensa e da sociedade carioca teriam atribuído ao recital. Disse a cantora:

Houve muita polêmica, muita pichação, as pessoas não compreenderam o meu trabalho. Maria Lúcia Godoy, que é a maior intérprete de Villa-Lobos, foi minha maior defensora, mas a carga foi muito grande! Causou-me muita tristeza! A Dona Mindinha, após assistir minha apresentação no Municipal, deu um depoimento dizendo que: Se Villa-Lobos tivesse escutado a interpretação da Elisete, teria ficado muito entusiasmado, pois era exatamente assim que ele gostaria de ouvir, popularmente interpretada.⁵⁵²

Percebe-se, em sua fala, que havia ainda certo ressentimento com os críticos eruditos ao relembrar sua interpretação das *Bachianas* no Municipal: “Já cantei *Azulão* e composições de Villa-Lobos com o Turíbio Santos. Tivemos duas apresentações em ambiente fechado e Turíbio mesmo, não entendeu esta reação da parte dos críticos. Cantei mais recentemente *O canto do Pajé*, no Hotel Nacional”.⁵⁵³

Da época do Recital, à exceção de uma entrevista concedida a Vinícius de Moraes publicada na *Revista Manchete*, não se vê nenhuma declaração da cantora sobre a repercussão dele na imprensa. É possível que ela tenha se distanciado evitando, desse modo, oferecer arsenal para polemizarem um tema já repetido. Conforme já expusemos era próprio dela ser reservada e tímida.

Embora não tenha conhecido pessoalmente Villa Lobos, Elizeth Cardoso reconhecia a importância e grandeza do maestro compositor. Em 1967, registrou *Melodia sentimental* no disco intitulado *A enluarada*, produzido pelo Hermínio Bello de Carvalho e, em 1979, em seu primeiro LP pela gravadora *Som Livre*, *O inverno do meu tempo*, a *Bachiana nº 5* -1ª parte da Ária (Cantilena), em ritmo de choro e com letra de David Nasser, acompanhada pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso.

Nos anos 1980, num programa apresentado pela também cantora e atriz Zezé Motta, no qual eram mostrados os heróis negros brasileiros, Elizeth fez uma declaração sobre a sua apresentação no Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro e claramente sobre os preconceitos sofridos por ela:

Já era famosa em 1964, mas tão famosa, meu filho, que me levaram para cantar a *Bachiana nº 5*, de Villa-Lobos no Municipal do Rio e de São Paulo. Uma experiência que cantora nenhuma pode esquecer. Primeiro pela ovação que

⁵⁵² PAZ, Ermelinda. *Villa Lobos e a música popular brasileira: Uma visão sem preconceito*. 2. Ed. Rio de Janeiro: tipografia musical. 2019.

⁵⁵³ PAZ, 2019.

recebi do público. Segundo, pelas críticas injustas dos que disseram que uma negra semi-analfabeta, como eu, não podia se atrever a cantar clássicos. Um consolo foram as palavras do Vinícius de Moraes: “Elizeth encheu o palco de passarinhos e luar”. Bonito, não é?⁵⁵⁴

Vinicius de Moraes, o Poeta, como Elizeth Cardoso o chamava, era seu amigo e um grande admirador do seu talento artístico. Preocupado com os impactos emocionais causados pelas críticas dirigidas a ela, tão logo passou o recital foi visitá-la. A visita resultou numa entrevista em que mostra uma retrospectiva da sua carreira artística e que, ao término, foi complementada por ele com elogio à cantora e crítica aos críticos do recital, “os borocochôs que reclamaram eram até homens inteligentes. Eram. Não são mais. O teste do seu recital foi definitivo”. Disse isso e encerrou a entrevista, publicada na revista semanal *Manchete*, com as palavras que corroboram o que acima disse Elizeth: “Todos aqueles passarinhos brasileiros que Manuel Bandeira conseguiu engaiolar na linda letra que fez para *O Martelo*, da *Bachiana nº 5*, coitadinhos, não têm, na voz dessas cantoras, nenhuma chance de voar. Você não, Elizeth, você encheu o Teatro Municipal de Passarinhos(...).⁵⁵⁵

3.5.2 “Elisete Sobe Morro à Vontade”

Passado o ano 1964 vira-se a página do evento no Municipal. Elizeth Cardoso foi assistir ao espetáculo recém estreado no Rio de Janeiro, *Rosa de Ouro*, dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, cujo roteiro entremeava números musicais a depoimentos de distintos sambistas e chorões, com imagens dos depoentes, ocupando o centro do palco por meio de slides propícios à leitura, proporcionando um clima de reverência aos mesmos.

Idealizado como uma homenagem ao cordão carnavalesco de outrora, de mesmo nome, e protagonizado pelos talentos Araci Cortes, Anescar do Salgueiro, Elton Medeiros, Clementina de Jesus, Paulinho da Viola e Nelson Sargento, o *Rosa de Ouro* entrou para a história dos musicais brasileiros e foi inspiração para o lançamento do disco que marca o retorno da cantora às origens da Música Popular Brasileira, *Elizete sobe o Morro*.

O espetáculo de música popular que privilegiava o samba do morro e em seus curtos intervalos informava à plateia noções sobre *Lundu*, *Maxixe*, ressaltando, de um modo sintético, propriedades do *Partido Alto* e do *Samba Enredo*, contrapunha aquela fase mais sofisticada de

⁵⁵⁴ MOTTA, 2010.

⁵⁵⁵ MORAES, Vinícius de. Elisete. Ela encheu o Municipal de Passarinhos. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ed. 660, p. 1-159, 12 dez 1964. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=VINICIUS%20DE%20MORAIS&pagfis=60360>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Elizeth Cardoso como a gravação de *Canção do Amor Demais* e participação no recital no qual interpretou Villa-Lobos e impressionou-a pela riqueza musical apresentada, tanto assim que a cantora decidiu gravar as composições aí apresentadas. Para fazer acontecer seu projeto convocou todo o elenco do espetáculo, além do Hermínio Belo de Carvalho, para uma feijoada em sua casa, momento em que a equipe começou a discutir como seria o disco: “Lembro de Elizeth, depois de assistir à estreia de “Rosa de Ouro”, à porta do teatro, falou comigo: você vai produzir meu próximo disco. Minha Carreira de produtor começava ali”.⁵⁵⁶

O disco, não por acaso, recebeu o título *Elizete sobe o morro*. Costuma ser considerada pelos críticos, entre os quais Sergio Cabral, como uma obra relevante no contexto da discografia de artistas brasileiros. Apresenta como distinção o fato de Elizeth gravar com uma banda que reunia, na sua formação, músicos que nunca haviam adentrado um estúdio de gravação, dentre os quais Nelson Cavaquinho, Nelson Sargento e Paulinho da Viola. Nesse álbum constam sambas de compositores representativos do morro e das escolas de sambas carioca como Cartola, Zé Kéti, Noel Rosa e outros.

Paulinho da Viola se recorda que na época, era muito jovem, recém chegado na Portela, começando seus primeiros passos como compositor, tinha apenas dois parceiros e que, justamente, um deles era o Hermínio Bello de Carvalho e o outro, Candeia, com quem compusera o samba *Minhas madrugadas*, que acabou sendo gravado pela cantora no disco em questão:

Vocês imaginem o que foi para mim, ter um samba em parceria com Candeia, gravado por Elizeth Cardoso, num disco chamado *Elizete sobe o morro*, do qual eu também participei acompanhando a primeira gravação. Acho que antes eu tinha feito uma gravação, participando de um grupo liderado pelo Zé Kéti, que era a *Voz do morro*, no final de 1964 e o Zé Cruz tinha gravado um samba meu neste disco. Mas imaginem vocês ter um samba gravado na voz da Elizeth Cardoso, que foi muito amiga do meu pai que tocou com Jacob do Bandolim e que tinha uma adoração por ela. Eu me lembro da sua generosidade do carinho que ela tinha para com a gente que tava praticamente começando. E foi uma alegria para mim, uma coisa que não esqueço, ter tido esta oportunidade. Eu acho que esta gravação que Elizeth fez de *Minhas madrugadas*, abriu muitas portas para mim. Até então eu não compunha tanto. Eu gostava mais de tocar do que de compor, mas a partir daquele momento eu senti que poderia me dedicar a composição.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Centenário de Elizeth é comemorado com relançamentos de discos. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/centenario-de-elizeth-cardoso-comemorado-com-relancamento-de-discos-lives-shows-virtuais-124527194>. Acesso em: 05 fev. 2018.

⁵⁵⁷ Depoimento de Paulinho de Viola concedido à Especiais Rádio MEC. Registros da Discografia da Divina Elizeth Cardoso (1965-1970). Segundo Programa, no ar em 20 de ago.2020. 22:00. Disponível em: <https://radios.etc.com.br/especiais-radio-mec/2020/08/de-elizete-sobe-o-morro-falou-e-disse-ouca-registros-da-discografia-da>. Acesso em: 05 mar. 2018.

Para acompanhá-la a cantora fez questão de convidar instrumentistas populares que se utilizaram de caixas de fósforos, garfo e prato, tamborim e os violões de Nelson Cavaquinho. Estes instrumentos deram maior originalidade às gravações. A cantora, a esta altura da sua trajetória artística dona de si e já consagrada respeitável intérprete da moderna música brasileira, mostra-se livre na concepção para participar de uma proposta completamente sem sofisticação, dirigida pelo estreante em produção fonográfica Hermínio Bello de Carvalho.

Conforme João Antônio escreveu no *Jornal do Brasil*,⁵⁵⁸ Hermínio de Carvalho era admirador de Villa-Lobos e dos sambas cariocas e, por conseguinte, defensor dos valores nacionais e, na época, a partir do Rosa de Ouros, criara também o movimento *Poesia Música Menestrel* que intercalava debates sobre a "autêntica" música brasileira com cantorias e poesias. Os debates eram protagonizados por artistas, compositores e sambistas da chamada *Velha Guarda* da Música Popular e a própria Elizeth Cardoso. Estes espetáculos ocorriam especialmente no Teatro Jovem dos Centros Acadêmicos da faculdade de Medicina, no Rio de Janeiro. Em sua coluna sobre discos, no jornal *Última Hora*, Sergio Porto mencionava o texto da contracapa do disco escrito pelo Hermínio de Carvalho destacando os valores da cantora e sua relação com o Samba:

Aqueles que vêem em Elizeth Cardoso apenas a sofisticada intérprete do samba de Boate ou canções românticas de compositores urbanos tem, neste disco, a oportunidade de verificar seu erro: lembre-se que há mais de 10 anos, quando produzia o programa, "Na Batida do Samba" para a Rádio Mayrink da Veiga, fazia questão de escalar a então nascente cantora (nascente para o sucesso, bem entendido, pois cantora excelente ela já era há muito tempo), Elizeth era uma sambista de 1º linha e isto está lembrado aqui na contracapa do disco escrita pelo poeta Hermínio Bello de Carvalho. Nunca devemos esquecer seu passado de *Porta Estandarte do Turunas de Monte Alegre*, de *crooner* do *Dancing Avenida*. Assim é Elizeth, uma cantora para o êxito de canções como *Nossos momentos ou Dá-me tuas mãos*, mas também uma sambista que se coloca ao lado de Nelson Cavaquinho (cuja voz pela primeira vez se perpetuará. Grande justiça!) Ao lado de Aneskar do Salgueiro, Jairzinho da Portela, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Paulinho da Viola [...]. Que Elisete suba o morro muitas e muitas vezes!⁵⁵⁹

Napolitano situa Elizeth Cardoso e de maneira especial, o LP *Elizete sobe o morro*, como uma das iniciativas estético-ideológicas para trabalhar o ideário nacional popular que

⁵⁵⁸ ANTÔNIO, João. A Semente da Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 75, n. 203, ed. 203, p. 1-34, 31 ago. 1965. Cad. B, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=73328. Acesso em: 21 jun. 2017.

⁵⁵⁹ PORTO, Sergio. Elisete sobe o morro. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1.627, ed. B01627, p. 1-31, 10 set. 1965. Disco, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22Elizeth%20Cardoso%22&pagfis=112870>. Acesso em: 22 jul. 2017.

norteava a produção cultural do período. Para ele o clima de rodas de sambas, presente no disco, visava não apenas mostrar o que seria o samba autêntico e valorizar este gênero musical como do mesmo modo seria um esforço para incorporar os segmentos populares à produção cultural e política naquele momento.⁵⁶⁰

A reincursão da cantora neste celeiro eminentemente popular, do qual fazia parte e, após já estar a ocupar um lugar de privilégio no meio musical brasileiro, além de elogios como esse acima, do Sergio Porto, mereceu ainda, anos mais tarde, ser lembrada pelo escritor Luís Veríssimo numa crônica intitulada *Revolucionários*, publicada originalmente em o *Globo* e na qual ele discorre sobre uma analogia identificada entre Elizeth Cardoso e Miles Davis.⁵⁶¹

Para Veríssimo a semelhança revolucionária entre Elizeth e Miles Davis é destacada de três importantes momentos da artista:

O disco *Canção do Amor Demais*, de 1958, que juntou Tom Jobim e Vinícius de Moraes, cuja cantora foi acompanhada ao violão por João Gilberto, mas sem se render ao modelo interpretativo, minimalista que o violonista tentou lhe impor, o recital no qual a cantora interpreta a *Bachiana n.º 5* de Villa Lobos sob a regência do maestro Diogo Pacheco e por fim, o disco *Elisete Sobe o Morro*, no qual a grande intérprete de Tom Jobim e Vinicius de Moraes aparece acompanhada pelo violão que, por suas estranhezas, tornou muito popular o seu executante Nelson Cavaquinho. Ao permiti-lo como acompanhante em sua obra a cantora teria insultado as regras do mercado musical, uma vez que isto se contrapunha à estética interpretativa do João Gilberto, visto na época como o ícone do Violão⁵⁶².

⁵⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. 1999. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

⁵⁶¹ Miles Davis (26/5/1926 – 28/9/1991). Compositor, trompetista e instrumentista de jazz nascido em Illinois, USA. Considerado um dos músicos mais influentes e aclamados da história do jazz e da música do século XX. Davis adotou uma variedade de orientações musicais em sua carreira de cinco décadas que o manteve na vanguarda de uma série de grandes desenvolvimentos estilísticos no jazz. Tocou profissionalmente quando estava no Ensino Médio. Aos 17 anos, ele foi convidado por Dizzy Gillespie e Charlie Parker para substituir um membro da banda, que estava doente. Logo depois, em 1944, Davis deixou Illinois e foi para Nova York, onde estudou na Juilliard School, que era chamada de Institute of Musical Art (Instituto de Arte Musical) na época. Ele começou a tocar em casas noturnas do Harlem com Charlie Parker, conhecendo, então, muitos músicos com os quais ele tocava, formando a base para o bebop, um estilo rápido e improvisado de jazz, que definiu o jazz moderno. Em 1945, Miles Davis abandonou a escola de música e se tornou um músico em tempo integral, como um membro do Charlie Parker Quintet. Nessa época, ele fez sua primeira gravação como líder de banda, com o Miles Davis Sextet. Entre 1945 e 1948, Davis e Parker gravaram muitas músicas. Em 1949, Davis formou uma banda com nove integrantes, com instrumentos incomuns como o chifre francês, trombone e tuba. Ele lançou uma série de singles que mais tarde foram considerados contribuições significantes para o jazz moderno, e que foram parte do álbum “Birth of the Cool”. No começo de 1950, tornou-se viciado em heroína, vício que superou em 1954, quando tocou “Round Midnight” no Newport Jazz Festival, fechando um contrato com a Columbia Records. Ele também criaria uma banda permanente, com John Coltrane, Paul Chambers e Red Garland. Davis gravou muitos álbuns com seu sexteto durante a década de 50, incluindo “Porgy and Bess” e “Kind of Blue”, considerado um dos melhores álbuns de jazz já lançados, tendo vendido mais de 2 milhões de cópias.

⁵⁶² CARVALHO, Hermínio Bello de. *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: edições de janeiro, 2015. 224p. 96-97.

Desse modo, no entender de Veríssimo, como Miles Davis,⁵⁶³ Elizeth Cardoso ao lançar a Bossa Nova com o disco *Canção do Amor Demais* determinou uma revolução na música brasileira e *Elizete sobe o morro* a contrarrevolução, pois este disco tem como perspicácia o fato de ter resgatado sambistas como Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e proporcionou que se iniciasse a revalorização do samba tradicional.⁵⁶⁴

Figura 18- Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte:⁵⁶⁵

⁵⁶³ Conforme Veríssimo escreveu, Miles Davis era um revolucionário, pois transitava em todas as vertentes do moderno jazz, como também no bee-bop, criando o cool jazz para em seguida trocá-lo por outra invenção creditada a ele, o had-bop. Essa mobilidade criativa e inovadora do Miles não o impede de ir beber na fonte dos clássicos americanos, como quando recorreu a gravação do hit universal Porgy and Bess. Inventivo e radical, ele vai fundir o jazz com rock no seu Kind of Blue, uma experiência que o próprio vai chamar de jazz modal. CARVALHO, 2015.

⁵⁶⁴ Beethoven, Miles Davis; CARDOSO, Elizeth. Portal Luiz Nassif. Disponível em: <https://blogln.ning.com/profiles/blogs/beethoven-miles-davis-e-elizeth-cardoso>. Acesso em: 25 jun. 2017.

⁵⁶⁵ Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/o-theatro-municipal/historia/>. Acesso em: 25 jun. 2017.

Figura 19- Eliseth Cardoso



Fonte:⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/centenario-de-elizeth-cardoso-comemorado-com-relancamento-de-discos-lives-shows-virtuais-1-24527194>. Acesso em: 05 fev. 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação apresentei relatos sobre a vida da cantora Elizeth Cardoso a partir de uma abordagem que eventualmente possibilitará ao leitor não apenas uma compreensão de como se forjou sua carreira artística como também a necessidade de ter se estabelecido um olhar sobre os diversos atores envolvidos, no sentido de se perceber em que modo, em que sentido e em que medida eles participaram de tal processo. Não se trata de uma história conclusiva a respeito da artista ou sobre os atores.

Levantadas informações sobre a vida da cantora, foi possível observar que constantemente remetem a acontecimentos históricos significativos, balizas referenciais com aquelas relativas à cidade do Rio de Janeiro. É o caso das reformas urbanísticas que incidiram sobre a comunidade da Cidade nova onde vivia a família e amigos de Elizeth, bem como do desenvolvimento do Rádio e da música brasileira que encontrou aí seu principal meio de difusão. Algumas páginas desses processos históricos comparecem entremeando seus relatos.

Sua relação com a música se originou bem cedo, através dos seus pais e tios que apreciavam e cultivavam manifestações musicais populares. Então a música era um componente estruturante em sua vida. Embora gostasse muito de cantar Elizeth nunca afirmou que desde sempre quisera ser cantora.

O que pude perceber, a partir das fontes que visitei, é que sua carreira se forjou na direção daquilo que ela estava acostumada desde a sua infância, menos pelo glamour mostrado pelas cantoras veteranas como Carmem Miranda, as irmãs Batistas ou Dalva de Oliveira e mais pela necessidade de sobrevivência. Era ela, sua mãe e dois filhos para sustentar. Ela via o ato de cantar como um trabalho, não apenas como uma diversão.

Sua história é construída é sobre música, mas também sobre luta. Embora não haja muitas informações disponíveis sobre sua vida particular, antes de tornar-se cantora de sucesso experimentou uma vida simples e com dificuldades. Apesar disso, suas narrativas dessa época não são lamentosas.

Foi à necessidade que a direcionou em busca de outros mercados de trabalho na Praça Tiradentes que, na época, era repleta de segmentos comerciais destinados ao entretenimento noturno, como bares, restaurantes, dancings, gafieiras e cafés. Espaços onde a música estava presente! Foi onde conheceu artistas circenses, do Teatro de revista e músicos. Um universo totalmente diferente daquele que conhecera três anos antes na Rádio Guanabara e, partindo daí ela inicia uma batalha para construir sua carreira artística.

Na década de 1940 estabeleceu contatos com pessoas estratégicas do meio musical, jornalístico e radiofônico e isto foi decisivo para sua carreira. Nada era fácil! Apesar de ter voltado para o Rádio foi necessário espera ainda três anos para gravar seu primeiro álbum. O que provavelmente pesou foi ter mantido publicamente um relacionamento amoroso com um homem casado, Evaldo Ruy Barbosa. Naquele período a sociedade não perdoava!

Mas isso também foi superado, demorou, é verdade! Evaldo Ruy Barbosa foi peça importante no retorno de Elizeth ao Rádio. Ele reconhecia a capacidade e qualidade técnica vocal da cantora. Daí sua articulação para que também ela estivesse entre os artistas de destaques do começo dos anos 1950.

Ele ambicionava impulsionar a carreira de Elizeth e usou de muita astúcia para convencê-la a seguir o que sugeria. Após conseguir que ela se apresentasse na televisão, no programa do Ary Barroso e depois no musical *Feitiço da Vila*, convenceu ao dono de uma destacada boate da época a contratar uma “cantora popular”. E Elizeth foi cantar na boate *Vogue* frequentada pelos segmentos médios e altos da sociedade carioca. A partir de 1953 a carreira de Elizeth finalmente dispara. No ano seguinte súbita e tragicamente Evaldo Ruy Barbosa desapareceria. A cantora se atém aos procedimentos da sua carreira e segue em frente.

Daí em diante se movia com destreza em meio a pessoas das quais a música a aproximou, músicos, jornalistas e escritores, dentre os quais Vinícius de Moraes, Di Cavalcante, Antônio Maria, Tom Jobim, Eneida, Jorge Amado e Zélia Gattai. Mas não se envaidecia por isso. Em seu jeito simples dizia:

Nunca senti falta de grandes badalações públicas. Graças a Deus não sou daquele tipo de artista de ser rasgada na rua pelos fãs. Sou uma pessoa tranquila como cantora e mulher. E acho que meus admiradores também são muito tranquilos e discretos. Não vou negar que não me sinto feliz quando as pessoas me reconhecem na rua, me chamam pelo nome, me cumprimentam. Disso eu gosto, quando é feito sem alarde e exibicionismo. Esse negócio de puxar, arrancar peruca só que a gente é cantora não faz sentido.⁵⁶⁷

A modernização da música brasileira tem a sua marca em vários momentos, começando pelo estilo diferenciado como interpretava o samba-canção. Depois, já em ascensão, sua voz lança no mercado fonográfico Tom Jobim e Vinícius de Moraes, num disco cujos arranjos são ornados de sofisticação. No Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro fez bonito interpretando Villas-Lobo e transpôs obstáculos entre o que se chamava erudito e popular.

⁵⁶⁷ HIRSCH Sonia. *Elizeth está cansada*. Realidade, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.

Não para por aí. Quando se pensava que a cantora tendia musicalmente por um caminho de composições mais elaboradas numa guinada lança *Elizeth sobe o morro*. Este álbum, além do contexto histórico que carrega, confirma a curiosidade e o ímpeto que a cantora vivia no sentido de gravar novidades. Ao escrever no encarte do long-play *Todo Sentimento*, o último álbum gravado por Elizeth, Chico Buarque chamou-a de mãe:

Chega a fita pelas mãos do Hermínio, claro, e ouço quatro vezes de enfiada. Só paro porque tenho que ensaiar umas coisas com o Tom Jobim. (...). Também quero colar meu bilhete no espelho de Elizeth: canta, canta mais! Porque a Elizeth é a nossa cantora mais amada. Voz de mãe, e mãe de todas as cantoras do Brasil.⁵⁶⁸

O sucesso não lhe subiu à cabeça, tampouco se desprende das suas raízes. Soube tirar proveito daquilo que lhe foi posto. Elizeth foi e será uma cantora negra carioca suburbana brasileira. Sua capacidade de transitar em diferentes espaços sociais talvez seja explicada nestes versos do Manoel de Barros: “Sou água que corre entre pedras, liberdade caça jeito”.

⁵⁶⁸ BARROS. Manoel de. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 21

FONTES

3 “DO AMOR ao ódio: Samba”. [Compositor e intérprete]: Luís Bittencourt; Heitor Catumbi; Moreira da Silva. Rio de Janeiro: Columbia (852B), 1936. 1Disco (78 RPM).

26O MALHO, Rio de Janeiro, ano 2,n.44,ed.44,p.1_42,18jul.1903.p.4.Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%22%20Reformas%20na%20cidade%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 19nov.2017.

32ÇA MARCHÉ. *Fon Fon!* Na platéia, Rio de Janeiro, ano 3, n. 30, ed. 30, p. 1_30, 24 jul. 1909. p.6. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&PagFis=3149&Pesq=%22popula%c3%a7%c3%a3o%20do%20Rio%22>. Acesso em 18 nov. 2017.

43 Onze de Junho (Praça). *Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial* (1891 a 1940), Rio de Janeiro, ano 67, n. 34, ed. A00067, p. 1274_2017, 1910. p. 1351. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394&pesq=%22%20largo%20do%20Rocio%20Pequeno%20%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 26 mar. 2016.

50 ESPECIAL Elizeth Cardoso. [s. n.]. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2010. 2 vídeos (11:29 13:55). De lá pra Cá. TV Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/HVAB8JsNBO0>. Acesso em: 17 mar. 2017.

59 CARDOSO, Elizeth. “Preferi ganhar minha vida pelo lado do sol”. [Entrevista cedida a] Ronaldo Bôscoli. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1.406, ed.140631, p. 1_156, mar. 1979. p. 108. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 25 nov. 2018.

61 ZIZINHA, Zizinha. [Compositor e intérprete]: José Francisco de Freitas; Fernando Albuquerque. Rio de Janeiro: Odeon (122942), 1925-1926.

62 CARDOSO, Elizeth Moreira. Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho; Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1970. CD-ROM.

65 RANCHO da Praça Onze. [Compositor e intérprete]: João Roberto Kelly; Chico Anysio; Dalva de oliveira. Rio de Janeiro: Odeon, 1965.

66DORIA, Escragnolle. A escola de S. Sebastião. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed. 08, p.1_50, 29 jan.1938.p18.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=Rio de Janeiro, ed. 08, p. 1_50, 29 jan.1938. p18. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em: 15 jan. 2018;

UMA DAS QUATRO que desaparece. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.6,15jan.1937. p.2. Disponível em: e http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 18 jan. 2018;

AGUIAR, Ulysses. O Rio desaparecido. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.13, 7 mar. 1936. p. 39. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_03&pasta=ano%20193&pesq=pra%C3%A7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 25 jan. 2018;

O QUE HÁ de novo no Rio. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 39, n. 47, ed. 47, p. 1_50, 29 out. 1938. p. 24 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&PagFis=19569&Pesq=pra%c3%a7a%20onze%20de%20junho. Acesso em 27 jan. 2018.

800 CARNAVAL na Praça Onze de Junho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 12662, 26 fev. 1936. p5. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pesq=%22%20%20PRA%C3%87A%20ONZE%20DE%20JUNHO%20%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 23 abr. 2018.

82Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: TV Cultura, 1982. 1 vídeo (20:08m). Publicado pelo Programa Vox Popul. Disponível em: <https://youtu.be/FgbpGUUYvA0>. Acesso em: 04 fev. 2017
83 PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53 28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar.2017.

85 ESPECIAIS EBC. Programa Elizeth Cardoso todo Sentimento. Brasília: Rádio MEC. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/08/confira-ultimo-programa-da-serie-elizeth-cardoso-todosentimento>. Acesso em: 05 ago. 2020.

88CHRONICA da cidade Maravilhosa. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 32, n. 28, ed. 28, p. 1_38, 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%20193>. Acesso em: 19 nov.2017.

89 O. S.A desculpa do fracasso. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano 34, n. 131, ed. 131, p. 1-45, 10 mai.1935.p.8.Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%2019>. Acesso em: 18 abr. 2019.

90 VICTIMA de uma Campanha pelo Telefone. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 2562, ed. 2577 24, p.1 16,6mar.1936.p.7.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=221961_01&pesq=%C2%B4Cantoras%20do%20Radio&pasta=ano%20193. Acesso em 26 abr. 2019.

93 BATISTA, Henrique. Samba e outras coisas. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 62, n.141, ed. 141, p.1,12,17jun.1936.p.8Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22Programa%20Samba%20e%20outras%20coisas%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 26 jun. 2018.

103MACHADO, Ney. “Os homens não nos querem para esposas”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 19, ed. 30,p.817,mai.1947.Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=NEY%20MACHADO. Acesso em: 24 mar. 2017.

119 JR. R, Magalhães. O Sindicato das Bailarinas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 8.978, ed. 8953, p.114,04jan.1952. Disponível em: Hemeroteca Digital Brasileira, p.3. Dis

ponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/ocReader.aspx?bib=093718_03&pesq=sindicato%20das%20bailarinas&pasta=ano%20195. Acesso em: 22mar.2018.

129BEIJOS de sem. [Compositor e interprete]:Adriana Calcanhoto. Rio de Janeiro: Sony BMG (Fx 05. 2:50m), 2011.

137SILVA, Arlindo. Ary Barroso acusa! *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 13, ed.13, p.1 05_106, 10 jan. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20195&pagfis=84726>. Acesso: 05 ago. 2019.

139MEMÓRIA do Café Nice. [Compositor e interprete]: Arthur Reis Monalisa; Milton Carlos ; Rio de Janeiro, BMG-Brasil limitada (LP 20110822), 1975.

151 AGONIZA, *mas não morre*. [Compositor e interprete]: Nelson Sargento; Rio Janeiro: El Dourado, 1979.

159 SAUDADE fez um samba. [Compositor e interprete]: Carlos Lyra; Ronaldo Bôscoli; João o Gilberto. Rio de Janeiro: Odeon (370793891) 1992.

182 FALECIMENTOS. *Jornal de Notícias*, Salvador, ano 19, n. 1891-98, ed. 5558, p. 1-3, 20 jul. 1898.

Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=222216&pesq=%22Manuel%20Moreira%20Cardoso%22&pasta=ano%20189>. Acesso em 15 mai. 2017.

183GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, ano 31, n. 217, ed. 217, p. 1-6, 5 ago. 1905. p.3. Disponível em :

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=JAYMI%20MOREIRA%20CARDOSO&pagfis=10262http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 15 ago. 2017.

184MARCHA de uma bateria de guerra. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 10.019, ed.10019, p. 1-16, 20

jun.1912.p.3Disponível:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 27 out. 2017.

187 GRANDE desastre de automóvel na[...]. *Gazeta de Notícias-Últimas Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 51, 1 mar.

1930.p.5.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22JAYME%20MREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 16 ago. 201

188 DIRECTORIA Geral de Obras e Viação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 11, p. 1-26, 12 jan. 1929.

Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 19 ago. 2017.

189 QUARTA Vara Criminal. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed. 204, p. 1-24, 27 ago. 1930.

p.10.Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&PagFis=4998&Pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 18 ago. 2017.

- 191 A NOITE-Tribunal do Jury, Rio de Janeiro, ed. 7284, 7 mar. 1932. p.3. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=5199&Pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 03 set. 2017.
- 193 JORNAL do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 247, 16 out. 1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&PagFis=17435&Pesq=%22Jayme%20Moreira%20Cardoso%22. Acesso em: 13 agos. 2017.
- 194 PRETORIAS Cíveis (sexta Pretoria). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ed. 80, p. 1-20, 5 abr. 1932.
p.11. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pesq=jaymira%20moreira&pasta=ano%20193 Acesso em: 04 jun 2018.
- 195 CASAMENTOS. *Sino Azul*, Rio de Janeiro, ed. 53, mai.1932. p. 19. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=009318&pasta=ano%20193&pesq=%22casamento%22&pagfis=1849>. Acesso em: 04 jun. 2018.
- 196 VIDA Social A *Batalha*, Rio de Janeiro, ed. 721, p. 1-8, 7 mai. 1932. p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=175102&PagFis=1&Pesq=jaymira%20moreira>. Acesso em: 3 mai 2018.
- 198 VIDA Mundana. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 3, n.499, ed. 2143, p. 1-12, 16 Jul. 1935. p.12
Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 13 abr. 2018.
- 199 AVISOS Fúnebres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 57, n.11, ed. 11, p. 1-18, 14 jan 1948.
Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=%22Jayme%20Moreira%20Cardoso%22&pasta=ano%20194. Acesso em: 13 abr. 2018.
- 200 NO LAR e na sociedade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. .2259, p. 1-12, 21 abr. 1934. p. 8.
Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22JAYME%20MOREIRA%20CARDOSO%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 13 abr. 2018.
- 200 CARDOSO, Elizeth Moreira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1988. Depoimento [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho. 1 Vídeo (110 min.). Projeto Brahma Extra-RJ. : Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: em: 04 fev. 2017.
- 201 JORNAL DAS MOÇAS RiodeJaneiro, ed. 7961936 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=111031_03&PagFis=1089&Pesq=%22%20ch%c3%a1%22. Acesso em: 13 abr. 2018.
- 202 REVISTA DO RÁDIO, Rio de Janeiro, n.107, ed. 107, p. 1-52, 25 set. 1951. p.29. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=%22ELIZETE%20CARDOSO%20%22&pasta=ano%20195&pagfis=5312>. Acesso em: 26 jul. 2018.

- 207 SILYA, da Alvares. Elizete vai cantando e não sabe o que é o dinheiro, a história da vida de uma artista muito desconfiada que levou 20 anos para conseguir um título de “melhor”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 30, n. 22, p.198, 15 mar. 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=116959&Pesq=%22PROGRAMA20SUBURBANO%22>. Acesso em: 5 ago. 2017.
- 210 MAIS UM envenenamento: Seis Pessoas enfermas na Rua Barão de São Felix. *A União*, Rio de Janeiro, ed. 74, 15 mar 1905. p.2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=799670&pesq=%22JOS%C3%89%20CONSTANTINO%20DA%20Silva%20%22&pasta=ano%20190>. Acesso em: 29 set. 2017.
- 211 S.D.C. Kananga do Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 24, n.321, ed. 321, p. 1-12, 17 nov. 1914. p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20191. Acesso em: 18 jul. 2017.
- 213 HIRSCH Sonia. Elizeth está cansada. *Realidade*, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.
- 214 ANTES DE ser a divina foi campeã de charleston. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 set. 1975. p. 30. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=kananga+do+jap%C3%A3o>. Acesso em: 13 abr. 2018.
- 215 MAL Irremediável. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1752, ed.1752, p.1-16, 14 set. 1924.p.4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 27 set. 2017.
- 216 OS ESTIVADORES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed.4, 4 jan. 1915. p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=27047&Pesq=%22Jos%c3%a9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22. Acesso em: 18 nov. 2017.
- 217 VIDA Proletária. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 137, ed. 137, p. 1-8, 31 Jan. 1922. p.4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028002&pesq=%22Antonio%20jos%C3%A9%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192>. Acesso em: 18 set. 2017.
- 218 CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, ano 9, n. 2979, ed.2979, p. 1-19, 12 set.1909. p.5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20190. Acesso em: 19 set. 2017.
- 219 MATTOS, Jorge Gomes de. *Boletim Policial*, Rio de Janeiro, ed. 6., 26 set. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=171379&pesq=%22Jos%C3%A9%20%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%2019>. Acesso em: 17 out. 2017.

220 EM TORNO de um roubo no mar. *O Brasil*, Rio de Janeiro, ano 1, n.61, ed. 61, p. 1-8, 10 mai.1922. p.5. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028002&pesq=%22Antonio%20jos%C3%A9%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192>. Acesso em 19 set. 2017.

222DESENVOLVIMENTO- O que nos disse o "Lord Fita" do Ameno Resedá - Na hora é que e vamos ver dos Ranchos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 34, 3 fev. 1919. p.8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=133&Pesq=%22Hil%20c3%a1rio%20Jovino%20Ferreira%22. Acesso em: 27 mai. 2017.

223CLUBES e Foliões. *Crítica*, Rio de Janeiro, ed.51, 18 jan.1928. Disponível em: 05 fev. 2017.

224 ALLELUIA! Alleluia! Os festejos de hoje. Homenagem aos ranchos. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 1562, ed.1562, p.31.mar.1923. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_02&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 19 out.2017.

225 SOCIEDADES Recreativas- Kananga do Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 35, n. 258, ed. 258, p.126,28out.1925. p.16. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 17 ago. 2018.

229 SOCIEDADE Recreativa- Kanangado Japão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed.186, p. 1-28, 6 ago. 1927. p13. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=41719&Pesq=%22Jos%20c3%a9%20Constantino%20da%20Silva%20%20%22. Acesso em: 23 out. 2017.

230 NOTAS recreativas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 27, n. 9984, ed. 9984, p.1-14, 3 ago. 1927. p.9 Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=31096&Pesq=%27Hil%20c3%a1rio%20Jovino%20Ferreira%22. Acesso em: 15 out. 2017.

231 CLUBES e Foliões. *A Rua: Semanário Ilustrado*, Rio de Janeiro, ed.330, p.1-6, 1 nov. 1927. P.3.

Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=236403&PagFis=14586&Pesq=%22Jos%20c3%a9%20Constantino%20da%20Silva%22>. Acesso em: 23 set. 2017.

234 GRANDE Reunião Política. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 72, ed.72, p. 1-12, 7 out. 1928. p.3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_01&pesq=%22Jos%C3%A9%20Constantino%20da%20Silva%22&pasta=ano%20192. Acesso em: 23 set. 2017.

255 NASCIMENTO, Abdias do. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, v.18, n.50, p. 209-224, 2004. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em: 02 fev. 2017.

256 Disponível em:

https://br.images.search.yahoo.com/search/images;_ylt=AwrE183QV6lfQNcAiGzz6Qt;_ylu

=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3BpdnM?p=GRANDE+OTELO&fr2=pivweb&fr=mcafee#id=25&iurl=https%3A%2F%2Facervo.oglobo.globo.com%2Fincoming%2F17803470ce2ddf%2FimagemHorizontalFotogaleria%2F2005-083743-_20051228.jpg&action=click. Acesso em: 07 fev. 2017.

258 CARDOSO, Elizeth. Depoimento Ronaldo Boscoli. [Entrevista cedida a] Ronaldo Boscoli. Revista Manchete, Rio de Janeiro, ano 27, n. 1.406, ed.1406, p. 1-156, 31 mar. 1970. p.100-103. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=102997&Pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 jun. 2017.

260 A MI-CARÊME- As Comissões-clubes, grupos e blocos nos subúrbios. A *Época*, Rio de Janeiro, ed. 925, p. 1-8, 7 mar. de 1915. p. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&pesq=%22MICAREME%22&pasta=ano%20191&pagfis=7659>. Acesso 07 mar. 2018.

265 CARVALHO, José Cândido de. Ronaldo. Elizeth Cardoso quem é você? *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ed. 40, 05 out. 1968. p. 8485. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 ago. 2017.

272 EU SOU assim. Elizeth quer apenas ser feliz. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 691, ed. 691, 1962. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pasta=ano%20196&pesq=%22%20maria%20jose%20cardoso> Acesso em: 29 mar. 2019.

279 CARDOSO, Elizeth Moreira, Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1988. Depoimento [Entrevista cedida a] Hermínio Bello de Carvalho. 1 Vídeo (110 min.). Projeto Brahma Extra-RJ: Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: em: 04 fev. 2017.

280 CARDOSO, Elizeth. [s. l/s. n.]. 1 vídeo (1: 52:12). Instituto Cultural Cravo Bin. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: 04 fev. 2017.

283 E OS NERVOS dos cidadãos. Os barulhos da cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 1315, p. 1-32, jan. 1935. p.12. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=%22SINOS%20TOCAM%20O%20HINO%20NACIONAL%22&pasta=ano%20193. Acesso em 25 fev. 2018.

284 SEDE Própria do Instituto Nacional de Previdência. *Revista de Arquitetura*, Rio de Janeiro, 08, p. 1-44, 1934. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=142328&PagFis=349&Pesq=%22Esplanada%20do%20Castelo%22>. Acesso em: 26 jul. 2018.

289 ELISETE antes de ser a divina. *O jornal*, Rio de Janeiro, ano 50, n. 14473, ed. 14473, p.1-70, 19 out. 1969. p. 17. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20196&pesq=%22N%C3%83O%20ERA%20UMA%20VIDA%20DE%20APERTO%22&pagfis=78288. Acesso em: 05 fev. 2017.

290 PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53-28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar. 2017.

298 CARDOSO, Elizeth Moreira. *Elizete Cardoso 45 anos de carreira* [Entrevista cedida a] Leda Nagle. 1981. Vídeo (09:41). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=iEkDcQg9LxI. Acesso em 04 mar. 2017.

317 CARDOSO, Elizeth Moreira: depoimento [21 de Jul. de 1970]. Entrevistadores Hermínio Bello de Carvalho, Haroldo Costa e Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/RJ. 1970. 2 CDS (120 min.). Entrevista concedida ao Projeto Depoimento pra Posteridade MIS. RJ.

319RIR melhor. [Compositor e interprete]: Noel Rosa; Marília Baptista. Rio de Janeiro: RCA, 1936.

320 VIOLÃO que emudeceu: o concorridíssimo velório de Noel Rosa. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano, 26, ed.9062, 6 mai.1937. p.1 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pesq=%22Morreu%20Noel%20Rosa%22pasta=ano%20193. Acesso em: 29 nov.2019.

321 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, ano 52, n.18.454, ed. 18454, p.1-74, 24 mai. 1953. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=34258&Pesq=%22%20show%20%20Feiti%20c3%a7o%20da%20Vila%22. Acesso em: 28 nov. 2017.

322 O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ano 1, n. 19, ed. 19, 18 jun.1935. p.2. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107670_03&pesq=radio%20guanabara%20programa%20suburbano%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 26 abr. 2018.

326 ESPECIAL Elizeth Cardoso. [s. n.]. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2010. 2 vídeos (11:29 13:55). De Lá pra Cá. TV Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/HVAB8JsNBO0>. Acesso em: 17 mar. 2017.

332 PEREIRA, Irene. Erres em desfile... *Atene'a*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, ed. 01, p. 1-24, nov. 1937. p.17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=356565&pesq=%22Samba%20e%20Outras%20Coisas%22&pasta=ano%20193>. Acesso em: 14 ago. 2017.

333 BURNS, Hamilton. Televisão Comentários. Cinearte, Rio de Janeiro, ed. 441, 0. 1-52, 15 jun.1936. p. 23. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&pesq=%22Samba%20e%20Outras%20Coisas%22&pasta=ano%20193>. Acesso em: 14 agos. 2017.

334 O DIÁRIO dos Stúdios. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 03922, p. 1-18, 13 nov. 1938. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&pesq=%22Programa%20R%C3%A1dio%20Novidades%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 6 mar. 2017.

335IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed. 1042, 16 out. 1938. p.9.; IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed. 1059, 6 nov. 1938 p.23; IMPARCIAL, Rio de Janeiro, ed.1065, 13 nov. 1938.

347GRANDE desastre de automóvel na[...]. *Gazeta de Notícias*-Últimas Notícias, Rio de Janeiro, ed. 51, 1 mar. 1930,p.5.

Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_06&pesq=%22JAYME%20MREIRA%20CARDOSO%22. Acesso em: 16 ago. 2017.

363 COLLINS, Patrícia Hill. O Pensamento Feminista Negro – Imagens de controle. Rio de Janeiro: Tv Boitempo, 2019. Vídeo (08:23). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XVdbyhuAJEs>. Acesso em 05 mar. 2020.

372 BONECA de Piche. [Compositor e interprete]: Ary Barroso; Luís Iglézias; Carmen Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, 1938.

373 PERFIL de Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: Globo Repórter, 1986. 1 vídeo (23:53-28.59m). Disponível em: <http://youtu.be/dTYwqgA-a1o>. Acesso em: 05 mar .2017.

379 DIÁRIO CARIOCA. *Sociais*, Rio de Janeiro, ed. 2167, p. 1-16, 13 ago. 1935. p.12

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_02&pesq=%22ARY%20VALDEZ%20tatuzinho%22&pasta=ano%20193. Acesso em: 23 mai. 2019.

380 PELA MORALIDADE Pública. A Cruz, Rio de Janeiro, ed.25, p. 1-8, 22 jun.1930.

Disponível

em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=829706&pesq=%22Companhia%20teatral%22&pasta=ano%20193> Acesso em :21 nov. 2020.

381CASAMENTO de artistas no Pará. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ed. 3786, p. 1-19, 26 out. 1939. p.3.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_01&pasta=ano%20193&pesq=%22%20CASAMENTO%20ARY%20VALDEZ%22&pagfis=44091. Acesso em: 05 set. 2018.

384 HIRSCH, Sonia. Elizeth está cansada. *Realidade*, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.

386 CARDOSO, Elizeth. Depoimento Ronaldo Boscoli. [Entrevista cedida a] Ronaldo Boscoli. Revista Manchete, Rio de Janeiro, ano 27, n. 1.406, ed.1406, p. 1-156, 31 mar. 1979. p.100-103. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=102997&Pesq=elizeth%20cardoso>. Acesso em: 23 jun. 2017.

392O DESQUITE de Elizete. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, ed.198, 18 jan. 1958. p 16-17.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&PagFis=8315&Pesq=elizete%20cardoso>.Acesso em: 16 set. 2019.

396 MANCHETE, Rio de Janeiro, ed.1406, 31 mar. 1979. p 100 -103. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20197&pesq=elizabeth%20cardoso>. Acesso em 16 mai. 2019.

405 VIDA de Bailarina. [Compositor e interprete]: Américo Seixas; Dorival Silva, Ângela Maria. Rio de Janeiro: Copacabana (78 RPM), 1953.

406 AVISOS Fúnebres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 57, n.11, ed. 11, p. 1-18, 14 jan 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pesq=%22Jayme%20Moraes%20Cardoso%22&pasta=ano%20194. Acesso em: 13 abr. 2018.

415 CARDOSO, Elizeth. *Biografia*. Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/biografia>. Acesso em: 16 mai. 2017.

425 NOMES da Guanabara. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 42, ed. 42, p. 1-52, 27 jun. 1950, p.11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=elisete%20cardoso&pagfis=1921>. Acesso em: 12 mar. 2018.

426 LONGO, Pascoal. Branco no Preto. *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 1, ed.22, p. 1-56, 04 set. 1954. p. 54. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&PagFis=1132&Pesq=elisete%20cardoso>. Acesso em 22 set. 2019.

429 CARIOCA, Rio de Janeiro, ed. 829, 1-64, 23 ago. 1951. *Ronda dos Novos*, p.27. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&PagFis=50733&Pesq=%22Elizete%20cardoso%22>. Acesso em: 26 jun 2018.

434 CARDOSO, Elizeth. [Entrevista cedida a]: Vinícius de Moraes. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ano, 660, ed. 660, p. 1-159, 12 dez. 1964, p.107/109. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=60360&Pesq=ELIZETH%20CARDOSO>. Acesso em: 25 nov. 2018.

435 BARBOSA, Abelardo Chacrinha. Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 4, ed. 084, p. 1-52, 17 abr. 1951. p.7 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=4096>. Acesso em: 02 mar. 2017.

436 SALLES Milton. Os Campeões do Disco. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ed.26, p. 1-76, 28 jun. 1952. p 33. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_05&pasta=ano%20195&pesq=ELISETE%20CARDOSO&pagfis=5332. Acesso em: 02 mar. 2017.

441 DÓLAR de Cambio na Farra do Castelo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 52, ed. 18213, p. 1-20, 07 ago. 1952. Cad. 1. p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=%22%20Farra%20do%20Castelo%22&pagfis=19342. Acesso em: 12 mar. 2017.

444 LIMA, Souza. Orfeu da Conceição. *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 133, ed.133, p. 1-64, 20 out. 1956. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=128848&pesq=%22Antonio%20Carlos%20Jobim%22&pasta=ano%20195>. Acesso em: 05 fev. 2018.

446 MORAES, Vinicius. A Grande Elizette. Flan o jornal da semana, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, ed. 14, p. 1-32, 12 jul. 1953. Cad. Flan Mundanismo Mulher e Arte, p. 32. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100331&pesq=%22Vin%20C3%20ADcius%20de%20Morais%22&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 fev.2020.

448 AMORIM, Jair. Seu primeiro disco. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 52, ed. 184, p. 1-52, 17 mar. Discos na Revista, 1953. p. 35. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=9317>
Acesso em: 02 mar. 2017.

451 CÁSPARY. *O desejo de Elizete Cardoso: não quero ser líder*. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 208, n. 208, ed. 208, p. 1-52, 1 jan. 1953. p.12. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=10557>. Acesso: em 28 nov. 2017.

452 ELIZETH Cardoso e seus dezoito anos de lutas sem esmorecimento. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 53, ed. 18454, p. 1_22, 19 fev. 1954. Cad. 1, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&PagFis=34258&Pesq=%22%20sho%20Feiti%20c3%20a7o%20da%20Vila%22. Acesso: em 28 nov. 2017.

463 FRASES quase históricas. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 256, ed. 256, p. 1-60, 07 ago. 1954. Discos, p. 19. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=131>. Acesso 09 mar. 2017.

464 LIMA, Souza. Afirma Elizete Cardoso “não tenho amor secreto!” *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 3, ed. 112, p. 1-52, 26 mai 1956. p.4. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128848&pasta=ano%20195&pesq=%22a%20dona%20de%20casa%20%20%22&pagfis=4236>. Acesso em: 26 jun. 2017.

468 QUASE assassinada a cantora Nora Ney. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 154, ed. 154, p. 1-52, 19 ago. 1952. p.47. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20195&pagfis=7769>. Acesso em: 03 mar.2017.

476 MESSIAS, José. Elisete Cardoso é Canção Dominical. *A Luta Democrática*, Rio de Janeiro, ed. 1808, p. 1-16, 27 dez. 1959. p. 7. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030678&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=15523>. Acesso em 15 de mar. 2017.

477 Elizeth Cardoso. [s. n.], São Paulo: TV Cultura, 1982. 1 vídeo (20:08m). Publicado pelo Programa Vox Popul. Disponível em: <https://youtu.be/FgbpGUUYvA0>. Acesso em: 04 fev. 2017.

483 Chega de Saudades. [Compositor e interprete]: Marcos Vinicius De Moraes; Antônio Toquinho. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975.

492 QNÁDRIO, Maurício. Discos populares-Resenhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 67, ed.143, p. 1-102, 22 jun.1958. 4º cad, p2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=89680&Pesq=%22can%c3%a7%c3%a3o%20do%20amor%20demais%22. Acesso em: 25 abr. 2017.

494MIRANDA Oswaldo. Canção do amor demais.Rádio, TV, Discos. *Ultima Hora*, Rio de Janeiro, ano 8, ed. 2274, p. 1_25, 26 jul.1958. p. 18. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20195&pesq=%22can%C3%A7%C3%A3o%20do%20amor%20demais%22&pagfis=49720>. Acesso em: 25 abr.2017.

497CARDOSO, Elizete. Canção do amor demais. Rio de Janeiro: Festa (T 1801), 1958. 1 CD.

498MORAES, Vinícius. Canção do amor demais. Rio de Janeiro: Festa, 1958

506ELISETE vai interpretar Villa_Lobos no Teatro Municipal de São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, ed. 204, p. 1_35, 29 ago. 1974. 1º Cad, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22%20ELISETE%20CARDOSO%22&pasta=ano%20196&pagfis=57554. Acesso em: 15 abr. 2017.

507MÜLLER, Pedro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed.266, p. 1-32, 11 nov. 1964. 2º Cad B. p.13. Disponível

em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=60634. Acesso em: 05 set. 2017.

508PORTELA, Juvenal; IVAN Mauro. Elisete vive a expectativa de encontro com Villa-Lobos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 54, ed. 231, p. 1-32, 11 out. 1964. Samba Prá Valer, cad. p.6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pagfis=58893Acesso em: 29 abr. 2017.

512ELISETE interpreta no Rio Vila- Lôbos que São já descobriu, diz Diogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 274, ed.265, p. 1_34, 10 nov. 1964. 1ºCad. p.13. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196. Acesso em: 05 set. 2017.

514A “DIVINA” canta clássicos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed.11199, p. 1-12, 23 set. 1964. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=17813. Acesso em: 05 set. 2017.

515MÜLER Pedro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 243, p. 1-36, 14 out. 1964. 2º Cad B, Notumas, p.6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=59485. Acesso em: 15 abr. 2017.

517 KUNTZ, Rolf. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano. 74, ed. 247, p. 1-130, 18 out 1964. 1º Cad, p. 6. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=59631. Acesso em: 15 mai. 2017.

519 LERER, Bernardo. *Rio Ouvirá Elisete que encantou os Paulistas*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 249, p. 1-32, 21 out. 1964. Samba Prá Valer, p. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=59794. Acesso em: 16 mai. 2017.

518PORTELA, Juvenal. *Elisete foi Divina Também no Municipal*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 272, p. 1-32, 18 Out. 1964. Samba Prá Valer, Cad B, p.22. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61058. Acesso em: 15 mai. 2017.

523 ELISETE *Estréia Nervosa no Municipal 25 anos depois de cantar Samba no Dancing*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano 74, ed. 270, p. 1-252, 15 nov. 1964. 1º Cad, p. 21. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=60884. Acesso em 17 de mai. 2017.

524 REGO, Carlos José. *Virou Prima-Dona - a "Divina" do samba - Elisete do Cabaré ao teatro Municipal*. A Última Hora, Rio de Janeiro, ano 14, ed. A01423, p. 1-31, 13 nov.1964. p.14.

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&PagFis=103857&Pesq=Elisete%20cardoso>. Acesso em: 17 mai. 2017.

525 ELISETE canta "Bachiana" para viúva de Villa-Lobos que a considera perfeita. *Jornal do Brasil*, 24, ed.269, Rio de Janeiro, p. 1-34, 15 nov. 1964. 1º Cad, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=60725. Acesso em 17 mai. 2017.

526 MUNICIPAL aplaudiu de pé 15 minutos quando terminou Elisete a "Bachiana". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ed.12882, 17 nov.1964. Primeira Seção, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=Elisete%20cardoso&pasta=ano%20196&pagfis=437546. Acesso em: 17 mai. 2017.

527 MORAES, Vinícius. Bossa nova Elisete no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11248, p. 1-12, 20 nov. 1964. p.7. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22ELIZETH%20CARDOSO%22&pagfis=18432. Acesso em: 3 mai. 2017.

528 UMA NOITE de Glória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 271, p. 1-34, 18 nov. 1964. p.1. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61003. Acesso em: 16 abr. 2017.

529 MAURO, Ivan; PORTELA, Juvenal. Elisete foi Divina também no Municipal. *Jornal Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 272, p. 1-32, 18 nov.1964. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=61058. Acesso em: 08 fev. 2018.

530MAESTRO diz que Elisete uniu o povo e a música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 271, p. 132, 18 nov. 1964. Cad 1, p.9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61055. Acesso em: 16 abr. 2017.

531MASSARINI, Renzo. Um concerto para esquecer. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 272, p. 132, 18 nov. 1964. Cad B3, p.19. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61055 Acesso em: 16 abr. 2017.

532 DIOGO afirma Elizeth volta ao Municipal apesar da oposição dos críticos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 278, p. 1-34, 25 nov.1964.Cad1, p.12. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=Elisete%20cardoso&pagfis=61346. Acesso em: 16 abr. 2017.

533 CABRAL, Sérgio. Elisete e o diálogo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 11247, p. 1-12, 19 nov. 1964. Música Popular, p.6. (Grifonosso). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&PagFis=18420&Pesq=%22Elisete%20cardoso%22. Acesso em: 3 mai. 2017.

536 PACHECO, Diogo. A Volta de Elisete. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 74, ed. 282, p. 1_138, 29 nov. 1964. 1º Cad B. p.53. Grifo nosso Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22%20ELISETE%20CARDOSO%22&pagfis=61537. Acesso em: 16 mai.2017.

537 ROCHA, Glauber. Elizeth, Deus e o Diabo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed.11247, p. 1-12, 19 de nov. 1964. Cinema, p.7. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pagfis=18420. Acesso em: 3 mai. 2017.

539D'OR. Temporada da primavera. *Diário de Notícias*, ano 74, ed. 12883, p. 1-20, 18 nov. 1964. 2ª seção, p. 15 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22ELIZETH%20CARDOSO%22&pagfis=43787. Acesso em: 05 fev. 2018.

541D'OR, Lamentável. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 35, ed.12897, p. 1 20, 04 dez.1964. Segunda Seção, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=44247. Acesso em: 17 mai. 2017.

543ECO, Mister. Elisete no Municipal. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 35, ed. 11247, p. 1-12, 19 nov. 1964. Rio noite e Dia, p.6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=18419. Acesso em: 17 mai. 2017.

544 ECO, Mister. O recinto Sagrado. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11253, p. 12, 26 nov. 1964. p.6 http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&Pesq=%22Elisete%20Cardoso%22&pagfis=18495. Acesso em: 17 mai. 2017.

- 545 O MUNICIPAL e a Cultura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano 36, ed. 11252, p. 1-12, 25 nov. 1964. p.04. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pesq=%22Elisete%20cardoso%22&pasta=ano%20196&pagfis=18481. Acesso em: 17 mai. 2017.
- 554 MORAES, Vinícius de. Elisete. Ela encheu o Municipal de Passarinhos. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, ed. 660, p. 1-159, 12 dez. 1964. p.107-109. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=VINICIUS%20DE%20MORAIS&pagfis=60360>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- 557 ANTÔNIO, João. A Semente da Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 75, n. 203, ed. 203, p. 1-34, 31 ago. 1965. Cad. B, p. 1. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=73328. Acesso em: 21 jun. 2017.
- 558 PORTO, Sergio. Elisete sobe o morro. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 1.627, ed. B01627, p. 1-31, 10 set. 1965. Disco, p. 2. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=%22Elizeth%20Cardoso%22&pagfis=112870>. Acesso em: 22 jul. 2017.
- 566 HIRSCH Sonia. *Elizeth está cansada*. Realidade, São Paulo, ano 3, ed.34, p.36-41, Jan. 1969. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=%22ELIZETH%20Cardoso%22>. Acesso em: 18 jun 2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 5BOLLOS, Liliana Harb. *Canção do Amor Demais*: música popular brasileira contemporânea *Per Musi*- Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 22, p.83-89, jul. /dez. 2010.
- 6 VELON, Marcela. *Elizeth Cardoso e o mercado musical à luz dos conceitos Campo: habitus e capital de Pierre Bourdieu*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 24, 2014, São Paulo. Anais [...], São Paulo, UNESP, 2014. p.1_8. Disponível em: file:///C:/Users/Angelina/Downloads/4676-24050-1-PB.pdf. Acesso em: 26 jul. 2017.
- 7 SANTOS, Sérgio Cabral. Biografia. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-cabral/biografia>. Acesso em: 05 fev. 2016.
- 8 BORDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- 9 FEBVRE, Lucien. *O Problema da Incredulidade no Século XVI – A Religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- 10AVELAR, Alexandre; SCHIMIDT, Benito Bisso. (org.). *Grafia da vida: Reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012.
- 11 VAINFAS, Ronaldo. *História da vida Privada do Brasil*. Império a corte e a modernidade nacional. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v.2.
- 12LEITE, Carlos Henrique Ferreira. Teoria, Metodologia e Possibilidades: os jornais como fonte e objeto de pesquisa histórica. *Escritas*: Revista do Curso de História de Araguaina, Araguaina, v.7, n.1, p.03_17, out. 2015. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/1629>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- 13 CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto; EDUSP, 1988.
- 15 CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Murgel; EISENBERG, José. (Orgs.). *Decantando a República*. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v.1. p 29-41.
- 18 SOIHET, Rachel; FACINA, Adriana. Gênero e Memória: algumas reflexões. *Gênero*, Niterói, v.5, n.1, pp 9-19, 200.4
- 19 SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: Columbia University Press, 1995. p.7.
- 20 COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro e além disso. *Cadernos Pagu*, Campinas, 51, p. 1-23, dez., 2017.

- 21 CRENSHAW, K. “Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas” de Parte ¼-. Trad. Carol Correia. *Portal Geledés On line*, São Paulo, dez., 2017.
- 22COLLINS, Patrícia Hill; DIAS, Jamile Pinheiro. *Pensamento feminista negro: Conhecimento consciência e a política do empoderamento*. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- 27RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890_1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- 29SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- 33 FENERIK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural, 1920_1945*. 2002. Tese (Doutorado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- 34TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora a 34, 1998.
- 35 MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- 39LUCENA, Felipe. História da Cidade Nova. *Diário do Rio. Com*, Rio de Janeiro, 10 jan. 2017. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-cidade-nova>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- 40 LIMA Barreto. Dados Biográficos. *Literafro* portal da literatura afro brasileira. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/450lima_barreto Acesso em: 05 fev. 2017.
- 41BARRETO, Lima. *Numa e a Nympha*. Coleção autores modernos da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.
- 44 MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- 45 VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 1995.
- 46 ALMIRANTE. “*No tempo de Noel Rosa*”. São Paulo: Francisco Alves. v.9.
- 47NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- 51SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das. Letras, 2015.
- 53SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudo sobre o carnaval carioca da Belle Époque a o tempo de Vargas*. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2008.

56 EFEG, Jota. *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. v.1.

71 VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, Paraná, n. 09, p. 57-74, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39298/24117>. Acesso em: 05 mar. 2018.

72VELLOSO Monica Pimenta. *Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, CPDH, 1987.

73 VEIGA, Ana Maria. Mulheres em rádio e revista – imagens femininas na Época de Ouro da música Rio de Janeiro (1930 –1945). In: 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero Redações e trabalhos científicos monográficos premiados. Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2006. Disponível em: spm_1premio_web.pdf (cnpq.br). Acesso em: 05 fev. 2017.

87 REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

95 TESSER, Tereza Cristina. Programas dedicados às mulheres e crianças marcam os primeiros vinte anos do rádio, nas emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo. In: V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007, São Paulo, *Anais [...]*, São Paulo: INTERCOM, 2007.p. 1-13 Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro>. Acesso em: 20 mai. 2019.

96LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: editora UNICAMP, 1995.

97 POLETTTO, Thays Renata; POLETTTO, Milena Luiza. Vozes femininas no rádio: relações de gênero. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 23, 2008, Natal. *Anais [...]*, Natal: INTERCOM, 2008. p. 1-14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2199-1.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

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

108 ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

112 Foucault, Michel. *Vigiar e punir; nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

114SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano. In: PRIORE Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015.

115RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

124MARQUES, Sarah. A casa das bailarinas. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, v.2, n.19, p. 32-33, fev., 1943.

133CORDEIRO, Mario. Aspectos Curiosos e Pitorescos da Cidade. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ed.3915, p-15-23, mar.1941.

134HOLANDA, Nestor. *Memórias do Café Nice*: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1970. p.38.

136NASSER, David. O Rio da Velha Guarda. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ed. 5820, p.10, 1 mar. 1955. 1º Caderno.

153 LOPES, Maria Aparecida. *Foi assim*. Contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957). 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. p.28.

166 CABRAL, Sergio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

167CASTRO, Ruy, *Chega de saudades: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.31-32.

168 BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per musi-* Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 29, p. 154_168, jan./jun.

169VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: SALOMÃO, Waly (org.). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra e Ronca, 1977.

174NEVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa nova à Tropicália*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

177 KLAFKE, Mariana Figueiró. *Show Opinião: engajamento intervenção no palco pós-1964*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

180 CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

181ESSINGER, Silvio. “Rosa de Ouro”, a apoteose de um gênero marginal. *O Globo-* Cultura, Rio de Janeiro, 02 fev. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/rosa-de-ouro-apoteose-de-um-genero-marginal-7470805>. Acesso em: 26 mar. 2018.

186 NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

203 CARDOSO, Elizeth. Biografia. *Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/biografia>. Acesso em: 20 mai. 2018.

221 NETO, Lira. *Uma História do Samba: as origens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

228 BARRETO LIMA. *Numa e a Nympha*. Coleção autores modernos da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.

232 José Matoso de Sampaio Correa foi deputado federal pelo Distrito do Rio de Janeiro. FGV-CPDOC. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-economista-democratico-do-distrito-federal>. Acesso em: 05 fev. 2018.

233 Mozart Lago - *Jornalista*; dep. fed. DF 1930; const. 1934; dep. fed. DF 1935-1937; Sen. DF 1951-1955. C/f em: FGV. CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mozart-brasileiro-pereira-do-lago>. Acesso em: 05 fev. 2018.

239 ELISETE Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro. Fragmentos inéditos do recital realizado no Teatro João Caetano (3Lps). Rio de Janeiro: *Museu da Imagem e do Som*, de fev. 1968. v.3.

241 SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

243 DANTAS, Laura. *Elizeth Cardoso e Zimbo Trio: encontro divinal e glorioso*. A Tarde, Salvador, 17 fev. 2008. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1088131-elizeth-cardoso-e-zimbo-trio:-encontro-divinal-e-glorioso>. Acesso em: 25 mar. 2018.

249 SILVA, Marília Trindade Barbosa Da. *Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003.

252 O BARÃO Otelo e a divina Elizeth. A matutina. *O Globo Digital*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1971. p. 9 <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Elizeth+cardoso&anyword=&noword=&exactword=> Acesso em: 02 fev. 2017.

257 GAMA, Maria Sandra da. Claras, Adélias e Olgas: algumas perspectivas de análises sobre as mulheres na cidade do Rio de Janeiro, de Lima Barreto. In: XXVII Simpósio Nacional de História- Conhecimento histórico e diálogo social, 27, 2013, Natal. *Anais [...]* Natal, ANPUH, 2013. p. 5. Disponível em: 07 fev. 2017.

262 VAZ, Lilian Fessler. (1994), "Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos — a modernização da moradia no Rio de Janeiro". *Análise Social* — Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, v. 29, n. 127, p. 581-597, 1994.

269 CARDOSO, Elizeth. *O Globo Digital*, matutina, cultura, p. 39, 9 ago. 1976. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Elizeth+cardoso>. Acesso em: 07 mar. 2017

286 FIGUEIREDO, Luciano, 1997. Disponível em: <file:///C:/Users/boris/Downloads/PaperConcubinatioPoliamorismofinalPDF.pdf>. Acesso em 04 fev. 2018.

287 FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. *Quem pariu e bateu que balance!* Mundos femininos maternidade e pobreza. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

- 293 SANTOS, Gevanilda. *Relações raciais e desigualdades no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.45
- 295 PERROT, Michelle. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no ocidente*. Porto. Afrontamento: São Paulo: Ebradil, 1991. p 503-539.
- 339 MATOS, Maria Izilda Santos de. Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005; AGUIAR, Ronaldo Conde. *As Divas do Radio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- 343 SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- 349 ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Polén, 2019.
- 357 PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- 361 hooks, bell. Olhares Negro: *Raça e representação*. Trad. Rosane Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 1992.
- 367 O BARÃO Otelo e a divina Elizeth. A matutina. O Globo Digital, Rio de Janeiro, 9 jul. 1971. p 9 <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Elizeth+cardoso&anyword=&noword=&exactword=>Acesso em: 02 fev. 2017
- 368 SILVA, Marília Trindade Barbosa Da. *Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Motta*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2003.
- 370 CAMARGO, Zeca. *Elza*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- 371 MOTTA, Zezé. *Heróis de Todo Mundo*. A cor da Cultura. Rio de Janeiro, 2010 Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/episodio/elizethcardoso>. Acesso em: 18 set. 2017.
- 383 PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 636.
- 401 XAVIER, Gustavo. *Elizeth Cardoso – apenas uma nota na composição de sua homenagem*. JORNAL GGN, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/memoria/elizeth-cardoso-apenas-uma-nota-na-composicao-de-sua-homenagem-por-gustavo-xavier/>. Acesso em: 07 fev. 2017.
- 404 LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas- SP: UNICAMP, 1995. p.25.
- 418 AVANCINE, Maria Marta Picarelli. *Nas tramas da fama: As estrelas do Rádio em sua época áurea, Brasil anos 40 e 50*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

431 MIRANDA, Oswaldo. Elisete: Uma artista plenamente realizada. *Radiolândia*, Rio de Janeiro, ano 3, 57, p. 35-38, 22 jun. 1957.

438 COSTA, Flávia Cesarino. Chanchada e Intermidialidade: alguns comentários sobre aviso aos navegantes (1950). *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Velo Horizonte, v. 6, n. 12, p.87, 1 nov, 2016.

443 BRAMBILA, Christianny Maria; GARCIA, Agnaldo. Vinicius de Moraes, parceiros e amigos: relações entre amizade e música. *Rev. Interinstpsicol*, Juiz de fora. v. 2, n. 2, p. 67-80, dez. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198382202009000200003&lng=pt&nrm=i. Acessos em: 19 abr. 2017.

454 PINSKY, Carla Bassanezi. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

456 DUBY, G. PERROT. M. *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho. Porto: Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1990.

458 LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio- A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: editora UNICAMP, 1995. p 102.

460 MIRANDA, Oswaldo. *Elisete: Uma artista plenamente realizada*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1957.

471 *Revista do Rádio e Radiolândia edições dos anos 1950-1953*. Disponível para consulta online na Hemeroteca da Biblioteca Digital Nacional.

472 LOBO, Fernando. *Revista da Música Popular*. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/dados-artisticos>. Acesso: 18 fev. 2017.

475 REVISTA, isto é, ed. 2471, 2004. Disponível em: <http://istoe.com.br/morre-aos-85-anos-o-cantor-cauby-peixoto/>. Acesso em: 25 abr. 2017.

484 CARDOSO, Elizeth E EBC- Especial . Elizeth Cardoso todo Sentimento. [Entrevista cedida a]: Jalusa Barcelos. Programa Eu sou o show, TVE. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/especiais-radio-mec/2020/07/serie-sobre-elizeth-cardoso-traz-o-primeiro-de-tres-programas-sobre-discografia-da>. Acesso em 05 mar. 2020.

486 CARDOSO, Elizete. *40 anos de Canção do amor demais*. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 05 fev. 2018.

489 CASTRO, Ruy. *Chega de saudades: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

495 BOLLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: música popular brasileira contemporânea. *Per Musi- Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 22, p.83-89, jul./dez. 2010.

500 DONATO, Célia Cristina Rodrigues de. *Teatro Municipal de São Paulo: da percepção do patrimônio à experiência estética*. 2012. Dissertação (Mestrado em Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie Centro de Comunicação e Letras, São Paulo, 2012.

503 História do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre/historia/>. Acesso em: 12 abr. 2013.

504 TEATRO Municipal do Rio de Janeiro. *Sino Azul*, Rio de Janeiro, ano 50, ed. 3, 1977.

510 PAZ, Ermelinda. *Villa Lobos e a música popular brasileira: Uma visão sem preconceito*. 2. Ed. Rio de Janeiro: tipografia musical. 2019.

511 BARROS, José D Assunção. *Raízes da Música Brasileira*. São Paulo: CBM, 2009.

520 Acervo da Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=1637&keyword=Cardoso&anchor=4434408&origem=busca&pd=db657416728e4ee5e416451ce997464a>. Acesso em: 16 mai. 2017.

534 RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo; Cia das Letras, 2018.

542 PAZ, Ermelinda. *Villa Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito*, 2004. Disponível em: http://www.ermelinda-apaz.mus.br/Livros/vl_e_a_MPB.pdf. Acesso em: 17 mai. 2017.

551 PAZ, Ermelinda. *Villa Lobos e a música popular brasileira: Uma visão sem preconceito*. 2. Ed. Rio de Janeiro: tipografia musical. 2019.

555 Centenário de Elizeth é comemorado com relançamentos de discos. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/centenario-de-elizeth-cardoso-comemorado-com-relancamento-de-discos-lives-shows-virtuais-124527194>. Acesso em: 05 fev. 2018.

559 NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. 1999. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

561 CARVALHO, Hermínio Bello de. *Taberna da Glória e outras glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: edições de janeiro, 2015. 224p. 96-97.

563 Beethoven, Miles Davis; CARDOSO, Elizeth. Portal Luiz Nassif. Disponível em: <https://blogn.ning.com/profiles/blogs/beethoven-miles-davis-e-elizeth-cardoso>. Acesso em: 25 jun. 2017.

567 BARROS. Manoel de. *Matéria de Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 21

Sites

148 Disponível em: <http://blogn.ning.com/profiles/blogs/2189391:BlogPost:39489>. Acesso em: 23 mar. 2018.

149 Disponível em: <https://bethcafe.blogspot.com/2009/09/cafe-nice-maior-mercado-de-musica.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

150 Disponível em: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2016/10/24/lenda-viva-do-samba-nelson-sargento-defende-que-o-ritmo-continua-agonizando-mas-nao-vai-morrer>. Acesso em: 05 mar. 2018.

348 Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/sobre-diamantes-e-bananas>. Acesso em: 05 fev. 2018.

305 Disponível em: Blog. <https://soniahirsch.com.br/category>. Acesso em 07 fev. 2017.

501 Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2011/12/02/livro-reconta-os-cem-anos-de-historia-do-theatro-municipal-de-sao-paulo.htm?cmpid>. Acesso em: 05 fev. 2018.

564 Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/o-theatro-municipal/historia/>. Acesso em: 25 jun. 2017.

565 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/centenario-de-elizeth-cardoso-comemorado-com-relancamento-de-discos-lives-shows-virtuais-1-24527194>. Acesso em: 05 fev. 2018.

ANEXOS

ANEXO A- Relação dos nomes de documentos hemerográficos e periódicos consultados disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital

ATENE'A

O Brasil

A Batalha

Chronica theatral.

Correio da Manhã

Correio Paulistano

Carioca (RJ)

Jornal do Comércio

Diário Carioca

Diário da Noite,

Diário de Notícias.

Diário Illustrado Rio de Janeiro

Dicionário das Ruas. Almanak Laemmert: Administrativo, Mercantil e Industrial.

A Época.

Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiante (RJ)

A Gazeta de Notícias

O Imparcial.

O Jornal (RJ)

Jornal das Moças,

Jornal do Brasil

Jornal de Notícias

A Luta Democrática

O Malho,

A Noite

O Paiz.

A Rua: Semanário Ilustrado

Revista O Cruzeiro,

Revista Manchete

Revista da Semana

Revista Realidade

Revista do Rádio - RJ

Revista Radiolândia

Revista de Arquitetura.

Sino Azul (RJ).

A Tarde.

Tribuna da Imprensa

A União

Ultima Hora.

ANEXO B- Crítica de Ricardo Cravo Albin sobre Elizeth Cardoso⁵⁶⁹

Essa mania que as pessoas têm de sempre escolher o superlativo de tudo, o melhor disso, a melhor daquilo, pode causar muitos embaraços. Quando não, constrangimentos. Ou – o pior – até injustiças cortantes. Ainda há pouco, num programa de tevê, recusei-me a responder quem era a maior cantora da MPB. Aí, a entrevistadora lascou a pergunta pérfida: “Elis Regina, Gal Costa, Ângela ou Dalva ?” Minha resposta foi outra pergunta: “E onde fica Elizeth Cardoso?” Na simples indagação, a esperta repórter obteve a resposta, dada quase sem consentimento. Portanto, fanziquismo à parte e sem querer meter minha colher nesse campo minado de arapucas, ou dualidades, quero daqui saudar Elizeth Cardoso, cujos 12 anos de morte foram muito falados.

E inicio com uma afirmação bombástica, a de que nunca ouvi uma cantora que juntasse com precisão três itens básicos – emoção, voz e equilíbrio – para entoar qualquer canção. Que poderia ir de um “É luxo só (feita por Ary Barroso expressamente para ela) até um “lied” de amor mais sofisticado como os deslumbrantes “Melodia sentimental” (de Villa-Lobos, versos de Dora Vasconcellos) ou “Estrada branca” (de Tom e Vinícius).

“Uma prima-dona desse porte deveria ser insuportável” - poderia pensar alguém menos informados sobre os segredos da MPB. Não, não era. Elizeth era exigente – mas na medida certa – com ela mesma. Mas nunca ultrapassava os limites do bom senso ou mesmo da boa educação – e até da dignidade – para obter aquilo que quisesse. Lembro-me que, quando meti na cabeça que tinha de transformar em elepê o belo recital do João Caetano, em que ela atuou para o Museu da Imagem e do Som ao lado do Jacob do Bandolim e do Zimbo Trio, Elizeth não queria que eu produzisse o disco por uma simples razão. Ela havia errado duas palavrinhas de uma das letras. Docemente me telefonou e disse: “Você vai gravar outro show meu e pronto. Aí pode editar um elepê meu pelo Museu.” Dois dias depois visitei-a em casa só para convencê-la a não privar a posteridade daquele momento magnífico em emoção e garra. Ela observa a paixão com que eu argumentava e pontificou: “Vou deixar sair o disco porque essa insistência toda não é para ir pro bolso de ninguém, só para sustentar o Museu. Mas que eu errei, eu errei. Edite logo essa bobagem e deixe de chorumelas.”

Essa bobagem, a que Elizeth se referia, acabaria virando um dos elepês duplos mais eloquentes de toda a era do vinil. Meses depois, quando mandei os discos para muitos exilados

⁵⁶⁹ CARDOSO, Elizeth. Biografia. Dicionário Ricardo Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/elizeth-cardoso/biografia>. Acesso em: 16 mai. 2017.

no exterior, Elizeth recebeu um telefonema de Darcy Ribeiro. Da Europa, Darcy lhe disse, quase em lágrimas, que o Brasil estava enfiado nas suas veias através daquele som.

Elizeth me contou o episódio indisfarçavelmente feliz, mas acrescentou com olhar maroto: “É que ele não percebeu os meus erros na letra. Cruz-credo!” Assim era a divina Elizeth, nobre como amiga e fidalga como cantora.

Não sei, com toda sinceridade, se há como apontar substitutas para Elizeth Cardoso nesses tempos vertiginosos.

Cadê aquela voz redonda e cálida, vinda sutilmente de sua mulatice? Cadê a emissão na precisão das notas? Cadê a maciez nos graves e nos agudos? Cadê aquele porte de rainha, tão natural e espontâneo?

Não e não! Não ousa — um século depois de seu nascimento — fazer qualquer comparação com qualquer outra cantora de agora. Quem sabe nos próximos 100 anos? Ainda assim duvido muito...

ANEXO C- Mensagem de Elizeth ao professor Paulo Freire⁵⁷⁰

Professor Paulo Freire,

Soube através da sua aluna Creuza, da simpática e gentil referência feita a minha pessoa durante uma das suas aulas na PUC-SP.

Possa eu continuar cantando para esse povo brasileiro a quem nós ambos amamos e o senhor tanto tem ajudado com a sua luminosa inteligência e a sua altíssima sensibilidade.

Muito obrigada!

Elizeth Cardoso

⁵⁷⁰ CARDOSO, Elizeth Moreira, Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1988. Depoimento [Entrevista com a] Hermínio Bello de Carvalho. 1 Vídeo (110 min.). Projeto Brahma Extra-RJ. : Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRIel4fhgWc13:45>. Acesso em: em: 04 fev. 2017.

ANEXO D- Única Composição de Elizeth. Nunca foi gravada oficialmente.

Se as estrelas falassem.
Estrelas vivem no céu sozinhas
Sem amor, minha vida também vive só
Queria saber se as estrelas também
Sofrem assim como eu por alguém
Queria saber se estrelas
Amam também como eu
Segredos eu diria às estrelas
Minha vida, uma história demais infeliz
Se eu pudesse ir até às estrelas
Saberia então se elas amam ou não
Estrela, eu nunca fui feliz.

ANEXO E- Shows que marcaram épocas

- Feitiço da Vila, Boate Casablanca, Rio de Janeiro
- Show ao lado de Silvio Caldas, Boate Oásis, São Paulo
- Recital – Bachianas Brasileiras nº5, Teatros Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro
Vinícius, poesia e canção
- Show para arrecadar recursos para o MIS ao lado de Jacob do Bandolim e Zimbo Trio.
- Elizeth e Zimbo Trio Balançam na Sucata, Boate Sucata Rio de Janeiro.
- Projeto Pixinguinha. Varia cidades brasileiras
- Uma rosa para Pixinguinha, com camerata Carioca, Funarte, Rio de Janeiro.
- Leva meu samba. Em Homenagem a Ataulfo Alves, Funarte, Rio de Janeiro.
- Luz e esplendor (50 anos de vida artística) Scala Rio de Janeiro.
- Seis e meia ao lado de Raphael Rabello, Teatro João Caetano, Rio de Janeiro

ANEXOS F-Discografia

Discos em 78 RPM (Rotações Por Minuto)

1950

Braços vazios (Alcir Alves e Edgard G. Alves)

Mensageiro da saudade (Ataulfo Alves e J. Batista)

Gravadora Todamérica

Complexo (Wilson Batista e Magno Oliveira)

Canção de amor (Chocolate e Elano de Paula)

Vem para os braços meus (Arlindo Marques Jr. Sátiro de Melo e Roberto Roberti)

A mentira acaba (Rui de Almeida e Arnô Provenzano)

1951

Dá-me tuas mãos (Erasmus Silva e Jorge de Castro)

O amor é uma canção (José Maria de Abreu e Jair Amorim)

Se eu pudesse (José Maria de Abreu e Jair Amorim)

Quem diria? (José Maria de Abreu e Jair Amorim)

É sempre assim (Luís Antônio e Jota Júnior)

Falsos beijos (Oscar Bellandi e Cícero Nunes)

1952

As palavras não dizem tudo (Alberto Ribeiro e Demerval Fonseca)

Venho de longe (Alberto Ribeiro e Demerval Fonseca)

Nosso amor, nossa comédia (Erasmus Silva e Adolar Costa)

Maus tratos (Bororó e Dino Ferreira)

Eu não posso dizer (Mário Lago)

Teu ciúme (Chocolate e Lourival Faissal)

Amor, amor (Pedro Caetano)

Caixa postal zero zero (Oscar Bellandi e Luís França)

Ingratidão (Altamir Greco e Rutinaldo)

O homem do passado (Eratóstenes Frazão e Augusto Garcez)

1953

Alguém como tu (José Maria de Abreu e Jair Amorim)

Nem resta a saudade (Norival Reis e Irani Oliveira)

Fantasia (Naja)

Graças a Deus (Carioca)

Ai, ai, Janot (Pedro Alves, Gérson Filho e Antônio Filho)
Amor que morreu (Nelson Cavaquinho, Roldão Lima e Gilberto Teixeira)

1954

Pra que voltar? (João Moreira da Silva)
Ao Deus-dará (Bidu Reis e Haroldo Barbosa)

Brigas de amor (Antônio Almeida)
Vida vazia (Chocolate e Mário Lago)

Seresteiro (Zé Kéti, Renato Lima e Tufic Lauar)
Palhaço (Jota Júnior e Veras Silva)
Gravadora Continental

Ocultei (Ary Barroso)
Zanguei com meu amor (Paulo Soledade)

Só você, mais nada (Paulo Soledade)
Caminha (Evaldo Rui e Rolando Candiano)

1955

Gravadora Todamérica
A moça do retrato (Wilton Franco e Jorge Roberto)
Tormento (Carioca e Janet Adib)

Subúrbio (Luís Antônio)
Não quero você (Jorge Duarte e Carlos Santana Lima)

Gravadora Continental
Águas passantes (Paulo Soledade e Marino Pinto)
Velha praça (Marino Pinto e Mário Rossi)

Amanhã será tarde (Dunga e Norival Reis)
Não tenho lar (Arnô Carnegal)

1956

Gravadora Continental
Canção da volta (Ismael Neto e Antônio Maria)
Linda flor (Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto)

Gravadora Copacabana
Amor oculto (José Saleme e Lucas Vieira)
Velhas memórias (Lombardi Filho e Pedro Rogério)

Na madrugada (Betinho e Heitor Carrilho)

O amor é fado (Mirabeau e Don Madri)

Cantiga de Natal (Lina Pesce)

31 de dezembro (Fernando Lobo e Evaldo Rui)

1957

Aconteceu no Uruguai (Sivan Castelo Neto)

Tem jeito, sanfona (Aldemar Paiva e Néelson Ferreira)

Chove lá fora (Tito Madi)

Nunca é tarde (João Pinho)

1958

É luxo só (Ary Barroso e Luís Peixoto)

Por acaso (Nanai e César Tedim)

Madame Fulano de Tal (Cyro Monteiro e Dias da Cruz)

Conselho inútil (Miguel Gustavo)

Na cadência do samba (Luís Bandeira)

Praça sete (Marília Batista e Sebastião Fonseca)

1959

E daí? (Miguel Gustavo)

Sozinha (Antônio Carlos Souza e Silva e Geraldo Mendonça)

1960

Cheiro de saudade (Djalma Ferreira e Luís Antônio)

Até quando? (Vadico e Marino Pinto)

Velhos tempos (Carlos Lyra e Marino Pinto)

Cidade do interior (Marino Pinto e Mário Rossi)

O amor e a rosa (Pernambuco e Antônio Maria)

Bebeco e Doca (Ary Barroso e Luís Peixoto)

A canção dos seus olhos (Pernambuco e Antônio Maria)

Ri (Luís Antônio)

Mulata assanhada (Araulfo Alves)

Vem hoje (Moacir Silva e Antônio Maria)

Guacira (Heckel Tavares e Joraci Camargo)

1961

Palhaçada (Luís Reis e Haroldo Barbosa)
Samba triste (Baden Powell e Billy Blanco)

Nossos momentos (Luís Reis e Haroldo Barbosa)
Tentação do inconveniente (Manuel da Conceição e Augusto Mesquita)
Balão apagado (Noel Rosa e Marília Batista)
Notícia de jornal (Luís Reis e Haroldo Barbosa)

Deixa andar (Jujuba)
Vagalumeando (Paulo Roberto)

Deixa andar (Jujuba)
Nossos momentos (Luís Reis e Haroldo Barbosa)

1962

Moeda quebrada (Luís Reis e Haroldo Barbosa)
Ninguém sabe de nós (Moacir Silva e Antônio Maria)

Canção da manhã feliz (Luís Reis e Haroldo Barbosa)
Na cadência do samba (Araulfo Alves e Paulo Gesta)

Briguei (Jujuba e Paulo Valdez)
Seja lá o que Deus quiser (Lamartine Babo)

1963

Eu quero amar (Nilton Pereira e Romeu Nunes)
Se vale a pena (João Roberto Kelly)

Mulher carioca (Baden Powell e Vinicius de Moraes)
Menino travesso (Moacir Santos e Vinicius de Moraes) Seu José (Sílvio César)
Não pense em mim (Paulo Valdez e Menezes Veiga)

Long-plays

1956

Gravadora Continental
Canções à meia luz

1957

Gravadora Copacabana
Fim de noite
Noturno

1958

Gravadora Festa
Canção do amor demais
Gravadora Copacabana

Retrato da Noite

1959

Naturalmente

Magnífica

1960

A meiga Elisete

Sax Voz, com Elisete Cardoso e Moacir Silva

1961

A meiga Elisete nº 2

Sax Voz nº 2, com Elisete Cardoso e Moacir Silva

Grandes Momentos

1962

A meiga Elisete nº 3

Gravadora Continental

Elisete Cardoso

1963

Gravadora Copacabana

Elisete interpreta Vinicius

A meiga Elisete nº 4

1964

A meiga Elisete nº 5

1965

Elisete sobe o morro

Quatrocentos anos de samba

1966

A bossa eterna de Elisete e Cyro, com Elisete Cardoso e Cyro Monteiro

Muito Elisete

1967

A enluarada Elisete

1968

Gravadora Museu da Imagem e do Som

Elisete Cardoso, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim

Gravadora Copacabana

Momento de amor

1969

Elisete e Zimbo Trio balançam na Sucata

A bossa eterna de Elisete e Cyro, com Elisete Cardoso e Cyro Monteiro, volume 2

1970

É de manhã, com Elisete Cardoso e Zimbo Trio
Falou e disse
Elisete no Bola Preta com a Banda do Sodré

1971

Elisete Cardoso e Sílvio Caldas

1972

Preciso aprender a ser só

1974

Mulata maior

Feito em casa 1976

Elisete Cardoso

1977

Gravadora Museu da Imagem e do Som

Elisete Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro – Fragmentos inéditos do histórico recital realizado no Teatro Caetano em 19 de fevereiro de 1968

1978

Gravadora Copacabana/Global Records

Live in Japan

Gravadora Copacabana

A cantadeira do amor

1979

Gravadora Som Livre

O inverno do meu tempo

1981

Gravadora Copacabana

Elisetíssima

1982

Gravadora Victor

Recital

Gravadora Som Livre

Outra vez

1983

Gravadora Funarte

Uma rosa para Pixinguinha – Elisete Cardoso, Radamés Gnattali e Camerata Carioca

1984

Gravadora Estúdio Eldorado

Leva meu samba – Elisete Cardoso e Ataulfo Júnior

1986

Gravadora Arca Som

Luz e esplendor

1991

Gravadora Sony Music

Ary Amoroso

Todo Sentimento – Elisete Cardoso e Rafael Rabelo

Participações

1957

Gravadora Copacabana

Música e poesia de Fernando Lobo

1967

Gravadora Copacabana

Viva o samba!

1986

Gravadora Estúdio Eldorado (iniciativa cultural Gradiente)

Mensagem (poemas de Fernando Pessoa com melodias de André Luís Oliveira)

1993

Gravadora Instituto Brasileiro de Arte e Cultura

Que rei sou eu?