



Elizeth Cardoso e o mercado musical à luz dos conceitos *campo*, *habitus* e *capital* de Pierre Bourdieu

MODALIDADE: PÔSTER

*Marcela Velon*¹
PPGM-UNIRIO

Resumo: O pôster trata de um recorte de pesquisa em andamento que objetiva analisar a carreira artística da cantora Elizeth Cardoso fundamentada pelo pensamento de Pierre Bourdieu em seus principais conceitos: *campo*, *habitus* e *capital*. O estudo integra a pesquisa de mestrado que pretende analisar ainda a produção musical e a performance vocal da cantora que esteve presente em 54 anos da canção popular urbana brasileira. Dados foram coletados dos acervos do Instituto Moreira Sales (RJ) e do Museu da Imagem e do Som (RJ). O presente texto apresenta reflexões sobre as lutas entre campos como formuladas por Bourdieu.

Palavras-chave: Elizeth Cardoso. Canto popular. Musicologia. Pierre Bourdieu.

Elizeth Cardoso and music market at the light of the theory of Pierre Bourdieu

Abstract: Analysis of the singer's career Elizeth Cardoso through the theory of Pierre Bourdieu in its main concepts: ownership of fields, *habitus* and capital. The study integrates master's research that intends to analyze the music production and vocal performance of Elizeth Cardoso, in 54 years of Brazilian urban popular song. Data were collected from the archives of the Moreira Sales Institute (RJ) and the Museum of Image and Sound (RJ). This search in progress describes the struggles between fields as formulated by Bourdieu.

Keywords: Elizeth Cardoso. Popular sing. Musicology. Pierre Bourdieu.

O presente trabalho integra parte da análise musicológica da carreira artística de Elizeth Cardoso, cantora carioca que permaneceu em atividade de 1936 até 1990, ano em que faleceu.² Foram realizadas 4 buscas no banco de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) no período de junho de 2013 a janeiro de 2014, utilizando o termo “canto popular”. Na primeira pesquisa foram encontrados 93 trabalhos e na última foram encontrados 100 documentos que continham este termo. As principais áreas envolvidas foram as de Educação, Letras, História, Educação Musical e Antropologia. Na última busca foram encontradas dois documentos sobre pedagogia vocal que provavelmente foram disponibilizados mais recentemente. Um documento foi encontrado na área de Semiótica, nenhum documento foi encontrado na área de Musicologia. Constatada esta lacuna na

¹ Programa de pós graduação em música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Área: Musicologia. Linha de pesquisa: Documentação e história da música. Orientadora: Inês Rocha.

² Trata-se de uma dissertação de mestrado que apresentará duas análises distintas: a primeira em que o presente trabalho compõe um esboço, traçando as primeiras reflexões sobre questões sociais; políticas e econômicas que permearam a carreira de Elizeth Cardoso, e um segundo enfoque que abarcará questões estritamente



pesquisa musicológica acadêmica em torno do canto popular brasileiro, percebemos a importância deste estudo.

Tendo em vista os três principais conceitos de Pierre Bourdieu; *campo*, *habitus* e *capital*³, procurou-se identificar de que forma a realidade musical de Elizeth Cardoso poderia ser lida através desta teoria, com o objetivo de dar luz às suas dinâmicas. O primeiro passo foi compreender qual o campo específico envolvido; onde Elizeth Cardoso estaria inserida.

Elizeth nasceu em 16 de julho de 1920, no bairro de São Francisco Xavier, subúrbio do Rio de Janeiro⁴. Sua mãe gostava de cantar, era baiana e frequentava as casas de outras conterrâneas na Praça XI, entre elas a casa da tia Ciata (CABRAL, 2010: 39). Seu pai trabalhou como fiscal da prefeitura, tocava violão, mas não era músico profissional. Gostava quando Elizeth, ainda criança, cantava com ele. Elizeth cantou publicamente pela primeira vez aos 5 anos de idade no clube de dança em que um parente era diretor, seu tio Juca, o clube era o *Kananga do Japão*. Na mesma ocasião em que venceu um concurso de *charleston*, pediu ao maestro, o pianista Torjeiro, para cantar uma música. Este escutou o desejo da criança e coordenou a orquestra para acompanhá-la em “Zizinha”, uma marchinha. Foram suas três paixões até o fim da vida: a dança, o canto, o carnaval. Aos 10 anos Elizeth Cardoso interrompeu seus estudos para poder ajudar financeiramente a família, pois o pai não conseguia mais sustentar os seis filhos. Estavam constantemente mudando de casa devido ao não pagamento dos aluguéis; passava ano e a família mudava de residência. Esse fato marcou profundamente a vida e, conseqüentemente, a personalidade de Elizeth Cardoso, pois não continuar os estudos foi uma grande frustração (CARDOSO, 1970).

Passados 11 anos e alguns eventos musicais em família, foi realizada uma pequena festa na véspera de seu aniversário na casa de seu tio Pedro (violonista de choro). Esta ocasião resultou na primeira oportunidade em que Elizeth Cardoso atuou como cantora profissional. Seu tio pediu que um dos convidados presentes a acompanhasse com seu regional, também presente. O amigo da família era Jacob do Bandolim. O ano, 1936 (CARDOSO, 1970).

A voz da sobrinha agradou tanto ao músico, então já respeitado no cenário musical carioca, que este convidou a adolescente para participar de um programa na rádio

interpretativas, sendo realizada análise perceptivo-auditiva, acústica e semiótica de cinco gravações mais relevantes interpretadas por Elizeth Cardoso.

³ No decorrer do texto os conceitos de Pierre Bourdieu aparecerão em itálico, assim como os estrangeirismos e nomes de programas e afins.

⁴ Para os dados sobre a biografia de Elizeth Cardoso utilizei fontes orais como entrevistas da própria cantora (CARDOSO, 1970) arquivadas no Museu da Imagem e do Som (MIS); dados coletados em periódicos



Guanabara. Foi no dia 18 de agosto de 1936, aos 16 anos de idade, que Elizeth Cardoso cantou pela primeira vez profissionalmente. Foi no *Programa Suburbano*, as músicas (dois sambas): “Do amor ao ódio” (Luís Bittencourt) e “Duas lágrimas” (Benedito Lacerda), sendo acompanhada por Jacob do Bandolim e sua Gente (Luís Bittencourt, Gilberto, Dilermano Reis e Mario Silva). Começou então a carreira musical e uma nova fase na vida de Elizeth. A cantora lembrou em seu relato a roupa que usou na ocasião. Disse que sempre foi muito vaidosa e que na época cantava-se de chapéu. Usou um vestido azul com saia godê, blusa cor de rosa, bolero azul e sapato rosa (CARDOSO, 1970). O chapéu era de palha branca. Neste dia ganhou 15 mil réis do diretor da emissora, Dr. Alberto – com a quantia comprou um chapéu, (GOLD, 1957: 4). A vestimenta era preocupação tão importante quanto a performance vocal. Depois acabou sendo contratada pela rádio Guanabara, seu primeiro emprego como cantora.

Nestes dados recolhidos de seu “Depoimento para a Posteridade” no Museu da Imagem e do Som (MIS), é possível começar uma primeira análise a partir de Pierre Bourdieu. Tendo em mente que o conceito de *campo* implica um território simbólico em que se travam *lutas* de representação cujas dinâmicas devem ser investigadas em cada caso (BOURDIEU, 2003), penso que este é o primeiro passo para se orientar no contexto dado. Em qual ou quais *campos* estaria Elizeth Cardoso inserida? Poderíamos, para começar, definir que Elizeth procura, como cantora, adentrar no *campo* dos artistas de rádio da década de 1930, mesmo que tenha sido por influência do tio Pedro que a apresentou à Jacob do Bandolim. Afinal de contas, seria uma nova oportunidade financeira para Elizeth e uma alternativa com no mínimo mais glamour, para alguém que com 16 anos já tinha trabalhado numa peleteria, numa fábrica de sapólio, numa fábrica de chapéus e num cabeleireiro, quando seu sonho era poder estudar (CARDOSO, 1970).

Para se compreender o *campo* é preciso definir as *paradas em jogo* (BOURDIEU, 2003: 120). Para responder esta questão, será necessário recorrer aos historiadores da música e traçar um breve resumo de como foi o início da radiofonia no Brasil na década de 1920. Feito isto, poderemos compreender qual o “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores” definição de *habitus* descrita por Bourdieu (BOURDIEU, 2003: 125), no caso do início da radiofonia brasileira (focando na experiência de Elizeth Cardoso).



O *campo* de trabalho dos cantores da época (décadas de 1930-1940) transitava entre o trabalho nas rádios, os shows temáticos montados tal como pequenos musicais – por exemplo *A Boneca de Piche*⁵ em que Elizeth cantava com Grande Otelo – os *dancings*, cinemas e circos (CABRAL, 2010: 61). Os programas de rádio eram a opção que conferia mais alto *status* na cadeia de trabalhos para cantores da época. Ser artista contratado por uma rádio significava reconhecimento por bom trabalho e uma carreira promissora.

A primeira emissora do Brasil foi inaugurada a 7 de setembro de 1923, a Rádio Sociedade, e um ano depois, a 1º de outubro de 1924, a Rádio Clube do Brasil. De início, apresentavam-se poucos horários de audições e a Companhia dos Telégrafos proibia anúncios durante um ano, o que dificultava imensamente a manutenção dessas emissoras. Elas abriram um sistema de associados, em que interessados em contribuir para o funcionamento da rádio pagavam uma colaboração por mês. Esse começo da radiofonia não contava com profissionalismo artístico, que só veio depois com o intuito de melhorar a programação. Até então era *hobby* daqueles que a mantinham (CAYMMI, 2013).

Em 1932, Getúlio Vargas liberou a publicidade nas emissoras. O rádio passou a ser o principal veículo de comunicação do povo brasileiro ao difundir música, cultura, mensagens comerciais e, segundo o presidente, prestando serviço de interesse nacional e de finalidade educativa (CAYMMI, 2013). O governo enxergou no rádio um veículo eficiente de integração nacional e de comunicação com as massas. Buscou-se elementos para constituir uma identidade nacional. Com a regulamentação da publicidade, multiplicaram-se os programas de entretenimento e, diferente da programação musical até então basicamente voltada para a música erudita, começou a divulgação cada vez maior da música popular urbana, aumentando consideravelmente o público que passou a desfrutar das programações (CAYMMI, 2013: 28-29). Isso foi observado pela maior procura dos aparelhos de rádio pela população;

No Brasil, na década de 1930, já atuavam algumas agências de propaganda americanas, como a J. Walter Thompson e a McCann-Erickson. Técnicas foram adotadas no Brasil, como por exemplo associar o produto a um determinado programa de rádio, fazer promoções oferecendo fotografias de artistas em troca do envio do rótulo de um certo produto ou ainda um programa lançar um novo produto na praça. (CAYMMI, 2013: 37)

⁵ Musical de Ary Barroso e Luiz Iglesias. Elizeth relatou em seu depoimento no MIS que Grande Otelo lhe convidava para contracenar neste musical sempre que a cantora ficava sem trabalho. A primeira vez que entrou em cartaz foi no ano de 1939 (CABRAL, 2010).



Outra importante influência americana na radiofonia brasileira foi observado no programa de Ademar Casé, que no fim de 1931 alugou o horário de oito da noite `a meia-noite de domingo na Rádio Philips, então recém-inaugurada. Tendo como modelo o estilo americano como excelência de profissionalismo, que implicava em um roteiro planejado antecipadamente, Casé organizou o programa desta forma e contou ainda com uma equipe grande (instrumentistas, locutores, rádio-atores, contrarregras e roteiristas). Foi uma inovação para o padrão da época e logo o programa se destacou. Almirante foi um de seus radialistas com o quadro *Curiosidades Musicais* (CAYMMI, 2013).

O próprio Almirante comentou uma música composta por Lamartine Babo em que brincava com a identidade de 5 emissoras que disputavam a preferência do público em 1933:

Nos versos mencionavam-se as qualidades das emissoras, citando-as seus prefixos e suas leiras em ordem cronológica: Rádio Sociedade, com programações clássicas; Rádio Clube, a emissora que transmitiu o início dos jogos de futebol; a Rádio Educadora, pela preferência de Lamartine Babo, ao viajar para Minas na época das suas férias; Rádio Philips, com tipos populares de um programa famoso; e Mayrink Veiga, com os queridos nomes de seus artistas. (ALMIRANTE, 2013: 155)

Em 1936, ano em que Elizeth cantou pela primeira vez no rádio, o Brasil apresentava 65 emissoras, sendo 12 no Rio de Janeiro e 8 em São Paulo (CAYMMI, 2013).

Voltando `a ocasião em que a cantora cantou pela primeira vez, sendo imediatamente contratada pela emissora, entre os agentes envolvidos neste espaço simbólico podemos destacar: o dono da rádio, “Doutor” Alberto (assim chamado por Elizeth em seu depoimento do MIS em 1970); os músicos acompanhantes; os artistas (os cantores, os radialistas que apresentavam os programas) e os arranjadores. Elizeth procurou se apresentar na rádio respeitando o padrão esperado, a começar pela vestimenta. Percebe que para conseguir entrar neste campo, deveria estar rigidamente correspondendo ao caráter que as emissoras e seus ouvintes esperavam – pois tudo o que acontecia nos bastidores era comentado em revistas especializadas e em programas. A edição de 19 de abril de 1971 do Correio da Manhã, de autoria de José Antonio Nonato, escreveu pela ocasião em que Elizeth Cardoso foi a Brasília para receber o título de comendadora:

O pessoal **classe A** adora Elizeth. No começo não a conhecia muito bem, mas depois que ela gravou um disco definitivo para a música popular brasileira – **Canção do Amor Demais** – começou a prestar mais atenção naquela fulana que vinha apresentada por Vinicius de Moraes, então diplomata e muito **classe A**.

(...)

Podia ser uma crioula muito da besta. Sarah Vaughan já foi ouvi-la, Louis Armstrong elogiou-a, os **Swingle Singers** bateram palmas de pé, Maysa disse que aprendeu com ela, Tom Jobim é gamado, Bethânia vidrada, Chico Buarque



alucinado. Mas nem te ligo, que o sucesso não subiu `a cabeça e ela não é de se impressionar com essas coisas. Recebe os elogios com muita humildade e fica nervosíssima antes de cada apresentação, como se fosse cantorinha nova, enfrentando a Hora do Pato. (NONATO, 1971: 4, grifos do autor)

Além de demonstrar em seu artigo que a dita “classe A” só passou a respeitar e então prestar atenção em Elizeth quando ela finalmente se junta a “classe A” de compositor e letrista (de iguais) para produzir música, o jornalista destacou a sua relevância (da cantora) ao citar nomes internacionais, americanos, na lista de seus admiradores e, logo depois, músicos brasileiros da também chamada “classe A” para finalizar sua lista de grandes nomes – devemos observar que por ser uma intérprete principalmente de samba e samba-canção, se o autor citasse o nome de algum compositor de samba tradicional talvez tornasse essa referência mais significativa, mas o critério aqui não foi apenas musical. Talvez essa resistência seja um dos motivos que explique porque a cantora demorou tanto tempo (de 1936 até 1952) para aparecer com seu primeiro grande sucesso no rádio, apesar de já ser respeitada por seu trabalho na noite carioca e paulista.

Percebemos, observando todos esses fatos narrados anteriormente desde a sua primeira aparição na rádio Guanabara, que existiu um paradoxo travado. Na Era Vargas a radiofonia recebeu, a partir de 1932, um impulso em seu desenvolvimento gerado pela liberação da publicidade. Stella Caymmi citou uma fala de Ricardo Cravo Albim pronunciada no 1º Congresso Nacional de Comunicação realizado em 1971 em que afirmou que o intuito do governo Vargas foi diminuir as distâncias do país ao utilizar o rádio como ferramenta de integração nacional (CAYMMI, 2010: 35). O samba foi a produção cultural eleita para esta unificação, exemplo da incursão de Carmem Miranda nos EUA, usada também como uma moeda de troca ao integrar a política de boa vizinhança com o país (CAYMMI, 2013). A partir deste último exemplo dado, observamos: o ícone da cantora de samba, *capital cultural* da camada popular (termo aqui utilizado em contraposição `a elite econômica) levado para fora do país é uma cantora branca, entre tantas mulatas e negras que por aqui também cantavam tão bem quanto Carmem Miranda. Todo o padrão de funcionamento e desenvolvimento da radiofonia passa a ser importado dos EUA, observando o Programa Casé e a questão publicitária – logo novas crenças começam a se forjar no imaginário popular, já que neste momento, por inclusão da música popular urbana nas programações, os números de audiência constataram um salto respeitoso. A maior parte da indústria fonográfica era controlada por empresas estrangeiras, que buscavam, ao construir a imagem de seus artistas, manter uma enorme estrutura que paulatinamente ganhava mais espaço com lançamentos da música popular urbana de então. O *capital econômico* (emissoras de rádio, empresas de



publicidade e de gravação, donos de casas de show; detentores da indústria do entretenimento que estava em formação), de raiz elitista, se apropriou e manipulou de acordo com o seu interesse comercial o *capital cultural* das massas, que queria se definir como a identidade do país. Vê-se a *luta* travada: a camada popular, criadora do gênero musical (samba), viu-se obrigada a se adequar ao *habitus* da elite. Por sua vez, a elite (detentora dos meios de divulgação e produção fonográficas) dependia da camada popular para alavancar o seu produto cultural. Por outro lado, estes mesmos meios de divulgação e produção fonográficas – que representavam o *capital econômico* em vias de se expandir em certa medida em *capital cultural*, visto que traziam novo *habitus* (referenciado pela publicidade) – seriam rapidamente incorporados pelas massas, mas também foram obrigados a se voltarem para a cultura popular, de *habitus* totalmente diverso, para conseguir se estruturar como novo *campo* – pois que dependiam da aceitação das massas populares. Observamos nesta dinâmica um cabo de guerra em que estruturas opostas (uma detentora do *capital econômico*, a outra do *capital cultural*) tenderam a se flexibilizar para alcançar suas metas. Como dito por Bourdieu:

(...) todas as pessoas que estão cometidas num campo tem em comum um certo numero de interesses fundamentais, a saber tudo o que está ligado à própria existência do campo: daí uma cumplicidade objetiva que está subjacente a todos os antagonismos. (BOURDIEU, 2003: 121)

Outra situação vivida por Elizeth parece indicar novamente um considerável caráter elitista imposto na incorporação de um artista, novamente negando a cultura popular da sociedade carioca, refiro-me aqui a camadas menos favorecidas economicamente. Elizeth traz essa experiência como uma das mais emocionantes de sua vida. Dentre os artigos lidos, quando remetem ao fato o relatam como o ponto mais alto da carreira da cantora. Este fato foi sua incursão na música erudita, quando convidada pelo maestro Diogo Pacheco para cantar as Bachianas nº 5 de Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1962. Podemos constatar a ruptura da doxa do campo da música de concerto, evento nomeado por Bourdieu como *heresia*, e que foi uma estratégia de subversão por parte do maestro Diogo Pacheco, com a intenção de aproximar a camada mais popular para o gênero em questão. Elizeth, como artista *naïf*, subverte também um *habitus* dentro do campo da música erudita sem se dar conta desse ato. Ela relata que não tinha a dimensão do que lhe foi proposto e que só se deu conta depois (CARDOSO, 1970). Cantou a melodia oitava abaixo da escrita originalmente e com a dicção própria do canto popular – sem a emissão característica do *belcanto*. Aliás, este foi um dos motivos porque Diogo Pacheco convidou Elizeth, pedindo ainda que cantasse como cantava uma modinha de Vinícius de Moraes. Elizeth comentou



sobre as diversas críticas que recebeu, como de alguns puristas da música erudita e frequentadores do Teatro Municipal em que disseram que foi um “teatro de rebolado” (CARDOSO, 1970). Contou ainda sobre a tentativa que forjaram de cancelar o concerto no Rio de Janeiro, quando as bilheterias não abriram, sendo preciso pedir ao então governador Carlos Lacerda uma ordem para que começassem a vender os ingressos. O sucesso foi tamanho na sua estréia em São Paulo que foi aplaudida por quinze minutos, sendo obrigada a voltar ao palco seis vezes. No Rio de Janeiro a receptividade geral não foi diferente. Em outras linhas de leitura, o samba (a cultura popular) e a cantora mulata que era uma personalidade representativa deste *campo*, entraram na casa da alta cultura erudita, subvertendo seu *habitus*. Para Elizeth, foi reconhecido o seu trabalho como cantora popular por estar no meio erudito, aparentemente incorporado no imaginário social como garantia de qualidade. Por isso a sua importância e a constatação de alguns de que este foi o seu ponto alto na carreira – mesmo que esta ocasião tenha sido única, pois nunca mais se repetiu.

A macroestrutura do sistema é incorporada e reproduzida nas relações próximas entre os sujeitos que fazem a história, numa cumplicidade inconsciente responsável por conservar continuamente os mesmos princípios; o tempo segue, mas o *habitus* permanece.

O presente trabalho buscou sintetizar algumas passagens deste período longo que apresenta inúmeras possibilidades para futuras análises, incluindo o maior aprofundamento de questões como: o mercado e a indústria fonográfica, o branqueamento do samba e discriminação; aqui brevemente expostas.

Referências:

- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. 3ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: *Questões de Sociologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2010.
- CARDOSO, Elizeth. Entrevista – acervo. Depoimentos para a Posteridade. Arquivo em áudio CDs 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- CAYMMI, Stela. *O que é que a baiana tem?* Dorival Caymmi na Era do Rádio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- GOLD, Max. Elizete Cardoso decisiva: não me envergonho do meu passado. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n.417, p.4-5, 1957. (arquivo Biblioteca Nacional)
- NONATO, José Antonio. A Divina Comendadora. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, s/n, p.4, 1971. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales – IMS)