



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em História

Maria Aparecida Lopes

Foi assim:
contribuição para um estudo histórico do samba-canção
(1946-1957)

Salvador
2011

Maria Aparecida Lopes

Foi assim:

**contribuição para um estudo histórico do samba-canção
(1946-1957)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Social.

Orientador:

Prof. Dr. Milton Araújo Moura

**Salvador
2011**

L864 Lopes, Maria Aparecida

Foi assim : contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957) / Maria Aparecida Lopes . Salvador, 2011.

109 p. : il.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

Dissertação (mestrado) – História Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, 2011.

1.Música popular brasileira. 2.Samba-canção – História. 3. Hibridismo. I.Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. II. Moura, Milton Araújo. III. Título.

CDU 784.4:93(81)

Maria Aparecida Lopes

Foi assim:

contribuição para um estudo histórico do samba-canção
(1946-1957)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 30 de setembro de 2011.

Banca Examinadora

Milton Araújo Moura – Orientador _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade
Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Arivaldo de Lima Alves _____
Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília
Universidade do Estado da Bahia

Suely Moraes Cerávolo _____
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Este trabalho é dedicado aos
compositores, músicos e intérpretes de

samba-canção,
samba de fossa,
samba intimista,
sambolero,
samba triste,
samba romântico,
samba do meio-do-ano,
samba de inverno,
samba abolerado,
samba depressivo,
samba da dor-de-cotovelo

e todos os outros nomes do
samba sem nome próprio
daquele tempo.

Agradecimentos

Ao Professor Milton Moura, meu Mestre, pela Orientação, carinho e compreensão.

Aos Professores Arivaldo Lima e Suely Cerávolo, pelas valiosas contribuições.

Aos Professores do PPGH Dilton Araújo, Edilece Couto e Gino Negro, que participaram dessa história.

À Professora Sílvia Rita pela acolhida quando do meu retorno à Academia e pelo incentivo, sempre.

A Nana, filha linda que participou ativamente dessa caminhada, pelas colaborações todas, e pela paciência.

Aos irmãos Fátima, sempre pronta a colaborar, e a Chico e Gésia pelo apoio recebido quando este estudo ainda era Projeto.

Aos amigos que se fizeram presentes nesta empreitada: Léllis, Dora, Joana, Giovanna, Nadja, Shirley, Juliana e em especial a Fernando, amigo querido, pelo enorme apoio e pelo carinho.

A Hafif, o meu agradecimento especial.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo.

À Capes, pela bolsa de estudos.

No Brasil reinava então
O doutor samba-canção
(Tom Zé, 2008)

Resumo

Este estudo trata do processo de demarcação do samba-canção no período 1946-1957, traçando um perfil do percurso desse samba *diferente*, da forma como essa música foi percebida, a sua trajetória, a sua ascensão, o seu “declínio” e a sua “continuidade”. Para tanto, tomou-se registros sonoros como principal fonte. Revisitou-se o rádio, principal veículo difusor e disseminador de então. Observou-se, numa perspectiva social e histórica, a incorporação de valores de outros gêneros e ritmos musicais, motivo de um ambiente musical tensionado. Constatou-se que, apesar das reações contrárias, os ritmos estrangeiros encontraram acolhimento por parte desse ambiente, e assim pôde se firmar através de fusões e trocas, próprias de tal processo, o que legou ao Brasil uma música mais rica. O samba tradicional – um dos emblemas maiores da cultura brasileira – não perdeu sua nuclearidade como temiam os defensores da sua “pureza”. Pelo contrário, continua a se desdobrar em inúmeras variações.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Samba-canção. Hibridismo

Abstract

This study deals with the process of demarcation of the samba-canção, in the period 1946-1957, establishing a profile of path the of that *different* kind of samba, the way this music was seen, its trajectory, its rising, its “decline” and “continuity”. For this, it was taken as main source the songs recorded. It was revisited the radio, the main vehicle for disseminating and diffusing of that time. It was observed, within a social and historical perspective, the incorporation of values of other musical genres and rhythms, cause of a tense musical environment. It was found that despite the backlash, the foreign rhythms have had receipt of this environment, and so was able to establish itself, through mergers and changes characteristic of this process, which have bequeathed to Brazil a more rich music. The traditional samba - one of the greatest symbols of Brazilian culture - has not lost its central nature, as they feared the defenders of its “purity”. Rather, it continues to unfold in countless variants.

Keywords: Popular Brazilian Music. Samba-canção. Hybridity

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABR – Associação Brasileira do Rádio

CD – Compact Disc

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DVD – Digital Versatile Disc

IMS – Instituto Moreira Salles

LP – Long Player

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MIS – Museu da Imagem e do Som

RMP – Revista da Música Popular

RR – Revista do Rádio

rpm – rotações por minuto

SUMÁRIO

1 ACORDES INICIAIS	11
1.1 CONSIDERAÇÕES E CAMINHOS	13
1.2 É NA FONTE QUE SE BEBE	19
2 A CENA MUSICAL DO PERÍODO	23
2.1 BOLERO: DO CARIBE A COPACABANA	28
2.2 O SAMBA <i>DIFERENTE</i>	31
2.3 RIO DE JANEIRO E DO SAMBA-CANÇÃO	52
2.3.1 Copacabana, cartão-postal sonoro	55
3 O RÁDIO REVIS(I)TADO	58
3.1 NACIONAL: A RÁDIO DO RIO	62
3.2 PERSONAGENS EM DESTAQUE	69
4 ACORDES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	89
APÊNDICES	97

1 ACORDES INICIAIS

Nas décadas de 1940 e 1950 do século passado, uma música melodramática, com forte influência do bolero, tematizada por amores desfeitos, paixões impossíveis, era o que mais se ouvia no rádio – principal veículo difusor musical da época – e fazia sucesso no país a partir do Rio de Janeiro. Gênero já plenamente consolidado, o samba “abolerou-se” e, com uma cadência mais branda, passou a ser chamado de samba-canção¹.

Que o período considerado como a transição entre a consolidação e a modernidade na música brasileira ainda é pouco estudado, não é novidade. Várias são as pesquisas que se debruçaram sobre o período correspondente ao estabelecimento do samba como gênero brasileiro por excelência (anos 1920-30), bem como os movimentos musicais surgidos a partir do final da década de 1950, relegando os anos 1940-50, com estudos bastante restritos quando comparados ao grande número que se ocuparam com os demais períodos.

É neste tempo que se situa uma música intimista, sem nome próprio que a designe, e que se tornou conhecida por samba de fossa, samba intimista, sambolero, samba triste, samba romântico, samba abolerado, samba depressivo, samba da dor-de-cotovelo, samba do meio de ano, samba de inverno ... , esses últimos por se tratar de gravações realizadas fora da época habitual: o verão, o Carnaval.

Com efeito, poucos autores se ocuparam em interpretar esta cultura musical numa perspectiva sócio-histórica, notadamente em relação ao samba-canção. Os textos de Alcir Lenharo (1995), Matos e Faria (1996), Matos (1997), informação avalizada por Brito (2007), são trabalhos pioneiros que contemplam os cantores do rádio. Destaca-se também o texto de Borges (1982), que é um dos raros estudos monográficos dedicados à análise do samba-canção, ainda que o observe mais pela interpretação textual de suas letras.

O período também é pouco estudado na História da Música Brasileira. Severiano (2008) o delimita entre os anos 1946-1957 como “a transição” (p. 271). Em outra ocasião, Severiano e Mello referem-se a “uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade” (2006, p. 241). Marcos Napolitano (2005) traz como proposta de periodização da música brasileira, num terceiro momento, os anos 1947-1956, e dentre estes ressalta os anos 1954-

¹ Termo escolhido, neste estudo, para designar o “estilo” correspondente ao recorte temático. Vem hifenizado, não no sentido comum de ligação, mas para chamar a atenção para o fundante, possibilitando que seu sentido semântico seja evidenciado.

1956, com a circulação da *Revista da Música Popular* (RMP) “um dos mais ambiciosos projetos intelectuais em torno da música brasileira” (p. 60).

Este estudo demarca o período do seu objeto tomando como baliza inicial o ano de 1946, com o sucesso da gravação do samba-canção *Copacabana*², de João de Barro (Braguinha) e do médico homeopata Alberto Ribeiro, gravado na voz e no piano de Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva). Têm-se aqui como fatos históricos de relevância o término da Segunda Guerra Mundial e no Brasil o do Estado Novo (1937-1945). A baliza final se situa em 1957, com o prenúncio da “ipanemizada” bossa nova, e a polarização entre valores tradicionais e modernos no campo da música, o que para o presente estudo interessa mais especificamente.

Buscar entender o processo de demarcação do samba-canção como sucesso, traçando um perfil do surgimento desse samba *diferente*, de como essa música foi percebida, o seu percurso, a sua ascensão, o seu “declínio”, e a sua “continuidade”, é o problema desta Dissertação. Para tanto, tomou-se as fontes sonoras como principal, a fim de compreender tal diferença através da simbiose de suas letras com a linha melódica – o que é próprio do artefato musical.

O objetivo geral consiste em analisar as mudanças observadas no ambiente musical brasileiro do período 1946-1957, com foco no samba-canção. Como objetivos específicos têm-se: refletir acerca da incorporação de valores de outros gêneros musicais, numa perspectiva social e histórica, bem como relacioná-la àquelas já existentes; interpretar o ambiente musical como tensionado entre valores tradicionais e modernos; compreender como a chamada música intimista se consolidou como sucesso no espaço musical brasileiro.

Ao longo das páginas, no capítulo 2 traça-se a cena musical do período, a entrada de ritmos estrangeiros no Brasil, a reação verificada no ambiente musical de então, o momento histórico do fechamento dos cassinos e o estabelecimento do samba-canção como um samba *diferente* na música brasileira, além de demonstrar a sua trajetória. Ainda neste capítulo, desenha-se um perfil do Rio de Janeiro ao situá-lo como lugar de enunciação, gravação, circulação e difusão das narrativas musicais do país, não só do samba-canção; e em relação à música que se investigou, Copacabana, seu lugar musicalmente indicado.

O capítulo seguinte revisita o rádio, principal veículo difusor e disseminador não só musical, mas também informativo, desde o seu início no Brasil, e particularmente a Rádio

² Dada à sua importância musical e histórica, este samba-canção será comentado mais à frente.

Nacional do Rio de Janeiro, notadamente os seus programas de auditório, por onde circulavam os ídolos que estiveram em destaque. Em destaque traz-se rainhas e divas, cantores e compositores que participaram do cenário musical de 1946-1957, para, em seguida, tecer as considerações finais desta Dissertação.

Como Apêndices são apresentados uma relação de canções que trilharam o sucesso no período contemplado por este estudo, relação esta que as traz vinculadas pelo gênero ou ritmo a que pertencem, ou assim foram identificadas. No Apêndice B, a lista dos fonogramas que compõem os dois CDs que traz boleros e sambas-canção. Em tais CDs estão canções que se encontravam disponíveis para a gravação, uma vez que a maioria dos fonogramas escutados é disponibilizada nos sites de pesquisa só para a escuta. Nem todas as gravações são as originais, pois o objetivo é também mostrar versões atualizadas da música que se investigou.

A seguir, tecem-se considerações relacionadas ao quadro teórico e à metodologia utilizada durante a pesquisa, bem como a apresentação das fontes consultadas.

1.1 CONSIDERAÇÕES E CAMINHOS

Tomando a História como narrativa que elucida o mundo através da reconfiguração do passado para os leitores do presente, a chamada História Cultural, por sua vez, busca compreender como os homens foram capazes de *representar* a si próprios, decifrando os discursos pelos quais se apropriavam do mundo para atribuir sentido aos acontecimentos.

Para Chartier (2002), a ideia de *representação* é fundamental para a compreensão da História Cultural, que se fundamenta na conexão entre práticas sociais e representações. A *representação* deixa notar uma ausência, estabelecendo-se a diferença entre o que representa e o que é representado, afirmando uma presença do que se revela no lugar do outro, e assim viabiliza-se a construção de um sentido. Perceber a significação de práticas culturais no âmbito da conceituação de Chartier é observar como essas práticas – artísticas, no caso do estudo aqui proposto – constroem sentidos quando se leva em conta, além da noção de *representação*, também a ideia de *apropriação*, o uso que aquele que presencia a prática faz ou o sentido que lhe dá (VAINFAS, 1997). No caso deste estudo, o público consumidor do produto musical, que constrói uma história social e cultural.

A discussão contemporânea sobre *cultura popular* entre os historiadores aporta elementos contínuos à própria conceituação de *história cultural*. Vainfas (1997) refere-se à

conceituação de cultura popular em Carlo Ginzburg³, que “[...]se define antes de tudo pela sua oposição à cultura letrada ou oficial das classes dominantes, o que confirma a preocupação do autor em recuperar o conflito de classes numa dimensão sociocultural globalizante” (p. 152).

Peter Burke (2005), questionando a distinção entre cultura popular e cultura letrada em uma dada sociedade, salienta ser preciso pensar as culturas populares no plural, pois a cultura popular seria constituída por sub-culturas, e o entendimento do que é tomado por cultura popular e cultura letrada só é possível através da apreensão da interconexão entre ambos os âmbitos no campo cultural.

Um dos pensadores que insistiram – e de certa forma radicalizaram – numa perspectiva transdisciplinar para a História nos nossos dias, Roger Chartier (1995) acredita que se deve proceder o deslocamento da história social da cultura para a história cultural da sociedade, rejeitando a visão dicotômica cultura popular x cultura erudita, e abre a possibilidade de pensar a cultura popular para além de sua materialização em objetos ou em modelos culturais, para então encontrar o popular nos modos de uso e nas apropriações.

Compreender como a música romântica, de temática intimista e triste, produziu uma *diferença* no cenário musical brasileiro, e que contribuições trouxe para uma reflexão da sociedade brasileira, a qual, segundo Napolitano (2001) já assistia a um processo de urbanização e industrialização que foi intensificado na segunda metade dos anos 1940, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Sobre esta *diferença*, Roger Chartier (2002) garante:

O que toda história deve pensar é, pois, indissociavelmente, a *diferença* através da qual todas as sociedades separaram, do cotidiano, em figuras variáveis, um domínio particular da atividade humana, e as *dependências* que inscrevem das múltiplas maneiras, a invenção estética e intelectual em suas condições de possibilidade (p. 94).

Matos e Faria (1996) recomendam que ao se destacar as diferenças a partir do reconhecimento de que a realidade histórica é social e culturalmente construída, permite perceber a existência de processos históricos diferentes e simultâneos, que compõem a trama histórica.

³ *Il fromaggio e i vermi* (1976).

Ora, na perspectiva de que a História pode ser analisada como um discurso sobre outros discursos, pode-se inferir que o discurso musical, influenciado por práticas da sociedade, não existe no vazio, uma vez que pressupõe “cantantes” e ouvintes.

Como se poderia, então, traçar uma conexão entre a concepção de história e de historiografia em geral – se é mesmo possível essa proeza – e a constituição da música popular como objeto da historiografia, mais especificamente, no Brasil? Neste sentido, foi necessário estabelecer uma interlocução com estudiosos que, recentemente, se destacaram no desvendamento dos contornos deste objeto.

A história da música popular precisa travar um diálogo com a história da cultura, como assevera Napolitano (2005), uma vez que não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, vinculada pela memória e pela história, que os (re)articulou. Napolitano (2007a) assim a sintetiza: “Expressão de uma síncope de idéias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e de futuro” (p. 7).

Estudar um objeto complexo e de natureza estética leva o pesquisador a buscar critérios próprios para a manipulação do documento, no caso sonoro, fonte que se caracteriza por uma dupla articulação, a verbal e a musical.

A metodologia adotada foi a da amostragem, elegendo-se como *corpus* canções que se tornaram emblemáticas, e/ou que possuem carga significativa para se perceber as transformações socioculturais que a música testemunhava e ao mesmo tempo produzia. Marcos Napolitano (2005; 2007a), José Geraldo Vinci de Moraes (2000; 2006; 2007), Adalberto Paranhos (2003) são historiadores que buscam mostrar a importância dos instrumentos analíticos e interpretativos da História para se estudar a canção popular, ao tempo em que se preocupam com a incorporação de uma nova linguagem para a História, questões metodológicas e, conseqüentemente, a formação de um novo campo de estudos. Foi a partir das preocupações e recomendações dos historiadores da música citados que o presente estudo se norteou.

Utilizar a canção como corpo documental⁴, subsídio fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, legitima o estudo que se propõe musical, uma vez que ela pode

⁴ Matos (1982, p. 22) atesta que as letras das canções “[...] por muito tempo constituíram o principal, senão o único documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente”.

ser encarada como “[...] uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000, p. 205).

Gonzalez e Rolle⁵ (2007) aprofundam que o enfoque histórico social, que supõe utilizar conceitos de forma explícita e implícita como classe, identidade, ideologia, oralidade e escrita constituem ferramentas interpretativas necessárias para a abordagem da função social da música. E prosseguem:

[...] la historia social nos permite captar, con relativa claridad, muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades. Los ejes continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, aparecen con mayor claridad y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música popular en el tiempo (p.36).

Ao estudar um objeto híbrido e multifacetado como a canção popular urbana, vários caminhos precisaram ser trilhados. Vinci de Moraes (2007, p. 11) afirma que “[...] sem cabedal teórico acumulado e limitada em sua tradicional surdez, a História colocou em marcha mais uma vez sua vocação interdisciplinar como forma de aprofundar seus contatos como o universo sonoro e musical”, o que vale dizer que necessário se fez um diálogo com áreas circunvizinhas para se dar conta do objeto.

O ponto de partida foi uma abordagem quantitativa com o objetivo de mapear as canções no âmbito do sucesso e separá-las por ritmos, o que está demonstrado na Tabela 1, à página 45. Outro passo fundamental foi tentar compreender como se deu a recepção por parte do chamado “ouvinte comum”, situando tal ouvinte que “[...] opera num espaço de liberdade, mas que é constantemente pressionado por estruturas objetivas (comerciais, culturais, ideológicas) que lhe organizam um campo de escutas e experiências musicais”. (NAPOLITANO, 2005, p. 82).

Procedeu-se uma revisão do material bibliográfico, que permitiu demonstrar contradições ou reafirmar conclusões, uma vez que pesquisa alguma parte de um ponto zero. A investigação incidiu sobre as obras de autores que se ocuparam com o período recortado, atentando para a maneira como se construiu a nova realidade representada e reinventada no cenário musical e sócio-histórico brasileiro. No campo da História, mais precisamente em

⁵ Professores do Programa de Estudos Histórico-Musicológicos da Pontifícia Universidade do Chile e autores de *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)*. Santiago: Editorial Universidad Católica y Casa de Las Américas, 2005.

torno do objeto deste estudo, as contribuições, citadas anteriormente, de Lenharo (1995), Matos e Faria (1996), Matos (1997) são textos em que a relação história e música é observada em contextos nos quais se davam a produção, circulação e consumo do produto musical. Os três trabalhos elencados enfocam personalidades musicais e o mundo artístico do período demarcado por este estudo. São trabalhos diferenciados, portanto, de produções do período 70-80. Thompson (2001b, p.243) afirma que “[...] a história é uma disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto [...]”.

Também se fazem relevantes as obras de Napolitano (2001; 2007), por tratarem dos aspectos históricos e culturais; Severiano e Mello (2006), por narrar uma história musical no tempo; Tinhorão (1981), por analisar historicamente o advento do rádio e suas consequências no cenário musical brasileiro, e Faour (2002), onde a *Revista do Rádio* foi revista.

Merecem registro também os jornalistas, pesquisadores e críticos como Ruy Castro, Sérgio Cabral, João Máximo, Augusto de Campos, Tárík de Souza, além dos já citados, que organizaram o cenário de informações musicais, e construíram uma base para se pensar a música popular seja através de textos biográficos, seja de textos que contemplam períodos e mo(vi)mentos musicais da canção brasileira – notadamente os do século XX.

Ainda em referência a trabalhos acerca do período balizado, duas publicações recentes merecem referência: da área de Comunicação, Hupfer (2009) lançou em livro o seu estudo sobre as 10 rainhas do rádio (Linda Batista, Dircinha Batista, Marlene, Dalva de Oliveira, Mary Gonçalves, Emilinha Borba, Ângela Maria, Vera Lúcia, Dóris Monteiro e Julie Joy, nesta ordem) e a nascente indústria cultural; em 2010, outro livro traz à baila o esquecido mundo da Era de Ouro do rádio: o texto do sociólogo Ronaldo Conde Aguiar, onde é traçado o perfil de 14 divas do rádio (Dolores Duran, Maysa, Zezé Gonzaga, Ademilde Fonseca, Ângela Maria, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, Eliseth Cardoso, Nora Ney, Linda Batista, Dircinha Batista, Isaurinha Garcia e Inezita Barroso).

Para um contraponto com o samba que enaltecia a malandragem e dividia espaço com a música romântica, tomou-se o trabalho de Cláudia Matos (1982), no qual se analisa a obra de Geraldo Pereira e Wilson Batista no período 1930-1954. Isso se justifica em virtude de não mais se tratar daquela versão de malandragem, e sim de uma cultura da classe média urbana de uma cidade grande como o Rio de Janeiro. Não se trata tampouco de cenas de bairros pobres, de subúrbios, e sim de Copacabana. O tema da malandragem, que teve seu início nos anos 1920 e alcança seu apogeu na década seguinte, perdura por mais duas décadas numa nova versão: o “malandro regenerado”.

Rodrigo Faour (2006) traz um capítulo acerca do mo(vi)mento estudado, tornando-se referência importante por conter um diálogo bem próximo com a música brega, contextualizando-a nos seus aspectos amorosos e eróticos, temática recorrente na música que este estudo investigou. Finalmente, para aventar a música brega, o estudo de Paulo César Araújo (2005) servirá como referência principal, tendo se tornado obrigatório quando se trata dessa cena musical e das alusões socioculturais na vertente da música “cafona” brasileira, em que certamente se constata as implicações da música do período contemplado por este estudo.

Merecem consideração, também, trabalhos biográficos que mostram as suas fontes: *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito* (2001), de Rodrigo Faour; *Ataulfo Alves: vida e obra* (2009), de Sérgio Cabral; *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei* (1985), de Maria Thereza Mello Soares; *Custódio Mesquita: prazer em conhecê-lo* (1986), de Bruno Ferreira Gomes; *Um certo Geraldo Pereira* (1983), de Alice Duarte Silva de Campos e outros, estes três últimos editados pela Divisão de Música Popular da Funarte, e trazem, como anexo, a musicografia completa dos compositores. Com estes textos – todos ricamente ilustrados com fotografias de época –, uma gama de informações pôde ser confrontada com as fontes.

Boa parte do material, principalmente os livros datados dos anos 1970-1990 – fora de catálogo nas editoras/livrarias – foram “garimpados” em vários “sebos”, de diversos lugares, em face da dificuldade de encontrá-los em bibliotecas, notadamente as acadêmicas, da cidade. O acervo de tais bibliotecas é ínfimo no que se refere a textos que abordem a música popular.

Tinhorão tem importância singular não só por sua historiografia independente, iniciada ainda na década de 60, com vasta produção, mas também como colecionador: o seu rico acervo discográfico encontra-se catalogado e disponibilizado para escuta pelo Instituto Moreira Salles (IMS), juntamente com o acervo do colecionador Humberto Franceschi, oportunizando ao pesquisador o acesso a gravações de época, fontes que muitas vezes os acervos públicos não dispõem. Durante o cotejamento do *corpus* sonoro, foi percebido que para a palavra-chave “samba-canção”, 1.028 resultados são encontrados no IMS, em ambas as coleções. Lenharo (1995) comenta que quando do início da sua pesquisa sobre a produção de Nora Ney e Jorge Goulart, o que mais o impressionou foi a informação relacionada com o destino dos discos destes no acervo da Rádio Nacional – foram “jogados fora pela janela”: “Segundo eles, a perseguição política de 64 fora tão ostensiva, a ponto de seus discos serem eliminados” (p. 9).

Quanto aos periódicos específicos, a Coleção RMB, o olhar recaiu sobre as ideias veiculadas no período, as causas e as consequências que incidiram. Eles possibilitaram atentar para como se configuravam os diferentes grupos sociais, os padrões de consumo, o vocabulário, o comportamento e as atitudes – em suma, o contexto sócio-histórico estudado, numa aproximação com a época.

Serviram de material de consulta dicionários específicos como o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*⁶; os bancos de dados: *Discos do Brasil*⁷, *CliqueMusic*⁸; *MPB Cifrantiga*⁹; *Década de 50*¹⁰ e *Copacabana.com*¹¹. Estes sites, além de discografias e cronologia das canções, trazem artigos e informações do meio musical e social, o que os constitui como referências importantes no rico acervo disponibilizado pela internet.

Escutar repetidas vezes as peças musicais que tiveram o seu cotejamento iniciado antes mesmo do Projeto, estabeleceu uma certa intimidade e cumplicidade, ainda que não recíproca, tendo principalmente a voz como fio condutor desta relação. Roland Barthes (1990, p. 217) assim sintetiza: “Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico”.

A seguir, detalham-se os tipos de fontes nas quais a pesquisadora lançou mão e ouvidos.

1.2 É NA FONTE QUE SE BEBE

Fontes variadas podem ser usadas pelos historiadores para dar conta de objeto complexo e multifacetado como a canção popular. Além da canção como corpo documental, periódicos específicos como a *Revista da Música Popular*, entrevistas com compositores e intérpretes, e crônicas escritas à época constituem os principais documentos da pesquisa. As fontes escritas viabilizarão compreender a *apropriação* que se observa da música intimista e seus reflexos na mídia jornalística, especializada ou não, e a apreensão da conjuntura sócio-histórica configurada no período demarcado por este estudo e extrair deste material o retrato do cotidiano do ambiente musical, social e cultural do Brasil de então.

⁶ www.dicionariompb.com.br

⁷ www.discosdobrasil.com.br

⁸ www.cliquemusic.com.br

⁹ www.cifrantiga3.blogspot.com

¹⁰ www.decadade50.blogspot.com

¹¹ www.copacabana.com

Fonográficas

Encontradas em suporte disco e em fonogramas disponibilizados para a escuta no site do Instituto Moreira Salles¹², principalmente, e no site Radinha¹³, onde fonogramas de discos (78 rpm, LPs e CDs) dos anos 1940-2000 estão disponíveis para a escuta, constituem acervo fundamental da pesquisa, *corpus* documental privilegiado para quem estuda a música popular do século XX, como sugere Napolitano (2010).

Escritas

Em se tratando de periódicos merece destaque a *Revista da Música Brasileira* por ser uma publicação respeitável à época, disseminadora de ideias – papel exercido pelos periódicos –, e que na década de 50 possuía destaque dentro do chamado círculo intelectualizado. Figuravam como seus colaboradores, uns mais e outros menos constantes, cronistas, compositores, intelectuais, “gente do rádio” e poetas: Manuel Bandeira, Nestor de Holanda, Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto, Rubem Braga, Emmanuel Vão Gogo (Millôr Fernandes), Fernando Lobo, Ari Barroso, Almirante, e tantos outros, além da pesquisadora Mariza Lira com sua coluna “História Social da Música Popular Carioca” presente em 11 dos 14 números da revista. Seus editores eram Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. Este estudo toma a *Revista da Música Brasileira* como fonte primária e lhe confere lugar fundamental às investigações.

Outro material escrito que merece destaque são as **fontes memorialísticas**, produto de relatos de quem viveu a época estudada, o que pode trazer mais legitimidade ao que se relata. Material importante para este estudo, é divididas aqui em:

a - distantes:

Divas do rádio nacional, lançado em 2010, do professor alagoano Ronaldo Conde Aguiar, que residiu no Rio de Janeiro entre os anos 1949-1980, tempo em que era ouvinte assíduo da Rádio Nacional, e amante fervoroso da música da Era de Ouro.

Entrevistas e depoimentos concedidos por artistas que atuavam no período pesquisado, e que estão disponibilizadas em publicações como o livro *Revista do Rádio* (2002) do pesquisador musical Rodrigo Faour e *As rainhas do rádio* de Maria Luisa Rinaldi Hupfer

¹² <http://ims.uol.com.br>

¹³ www.radinha.com.br

(2009), este último com uma entrevista na íntegra concedida pela cantora Carmélia Alves em 1995 a Maria Luisa.

b - próximas:

Entrevistas concedidas ao jornal *O Pasquim* por Ângela Maria e Lupicínio Rodrigues em 1968 e 1973, respectivamente, e republicadas na coletânea *O som do Pasquim*, em 1976.

Klecus Caldas em *Pelas esquinas do Rio: tempos idos e jamais esquecidos* (1994), retrato de quem viveu o auge do rádio no Brasil. Compositor de sucessos que vai da marchinha ao samba-canção, além do clássico *Boiadeiro* (com Armando Cavalcanti), que se tornou prefixo das apresentações de Luiz Gonzaga.

Nestor de Holanda, compositor de sucessos, um dos cronistas mais populares na imprensa carioca do período, polêmico, com trânsito livre no ambiente musical escreveu *Memórias do café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* (1970).

Noturno da Lapa, de Luís Martins¹⁴ (2004), memórias escritas em 1964, retrata a Lapa dos cabarés versus a Copacabana dos *dancings*, o que vale dizer, o samba tradicional em contraposição ao samba-canção. Neste livro há relatos do ambiente boêmio não só relativo ao pessoal da música popular, como também aos literatos.

Escritos de cronistas do Rio de Janeiro de então e que se encontram publicados em livros: Vinícius de Moraes em *Samba falado: crônicas musicais* (2008), que compila textos originalmente publicados entre os anos 1950-1970; Rubem Braga (2002) em *200 crônicas escolhidas* que reúne textos de 1935-1977.

Ainda fontes orais e sonoras disponíveis em gravações do *Memórias do Rádio* da Rádio Educadora da Bahia, produzido e apresentado pelo radialista e pesquisador com mais de 50 anos de atuação no rádio, Perfilino Neto, e que consta com um acervo de 700 programas gravados – musicais e de entrevistas e/ou depoimentos com compositores, intérpretes e pesquisadores, transmitido de segunda às sextas-feiras com uma hora de duração,

¹⁴ Escritor e jornalista, lançou em 1936 o romance *Lapa* que retrata a dor, o amor e o prazer do personagem principal por prostitutas e cafetinas do bairro carioca. O livro foi considerado subversivo e imoral pelo governo Vargas, e o seu autor, comunista. Os exemplares de *Lapa* foram recolhidos e incinerados, e Luís Martins preso. Amargurado, passou a morar em São Paulo. Casado com a artista plástica Tarsila do Amaral, responsável pelas pinturas das capas dos livros citados. 28 anos depois ele lança as memórias *Noturno da Lapa*. Em 2004 a Biblioteca Nacional conjuntamente com a José Olympio Editora relançam os dois livros, numa caixa com 1 CD de 6 faixas, que exaltam a Lapa. Boêmio literato, mais quatro livros seus trazem alusão à Lapa.

e disponíveis para escuta no portal do Instituto de Rádio e Difusão Educativa da Bahia (IRDEB)¹⁵ e **fontes audiovisuais** encontradas no YouTube, rico acervo de vídeos disponibilizado pela rede.

Face ao exposto, passa-se, então, para a descrição da cena musical do período assinalado.

¹⁵ <http://www.irdeb.ba.gov.br>

2 A CENA MUSICAL DO PERÍODO

A música popular no Brasil tornava-se mais diversificada, o samba tradicional mantinha o seu público, e começava-se a formar “ouvidos” para as estilizações do samba, para as canções ditas regionalizadas, além de públicos que absorviam as músicas estrangeiras que já encontravam circulação no nosso meio.

Em 1946, a canção-manifesto *Baião* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira) marcou o rádio, tempo em que se davam as migrações dos “nortistas” para as grandes cidades brasileiras. Seus compositores são os estilizadores do ritmo que a canção apresenta e ensina como dançá-lo, convidando o ouvinte a aderir à novidade: “[...] música que melhor enfrentou a invasão do bolero no final dos anos quarenta” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 245).

*No Rio tá tudo mudado
Nas noites de São João
Em vez de polca e rancheira
O povo só pede e só dança o baião
(Luiz Gonzaga/Zé Dantas, 1950)¹⁶*

O sucesso do pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) continua no ano seguinte com a toada *Asa Branca*, tema que Gonzaga já conhecia desde a infância, e transformou junto com o advogado e parceiro Humberto Teixeira (1915-1979) em obra-prima, gravada internacionalmente. Pioneira em retratar a dureza do sertão através do rádio, esta foi a canção mais popular da dupla. Nesta época Luiz despontava em todo o país. Aliás, foi com o Rei do Baião que o sertão passou a fazer parte do texto da brasilidade. Outros sucessos vieram, e os ritmos regionalizados ganhavam o seu lugar.

A partir do final dos anos 50, o baião entrou em declínio, mas foi reabilitado por uma geração que o ouvia no rádio: Geraldo Vandré gravou *Asa Branca* em 1965, e na década de 70, Gilberto Gil apresenta o ritmo aos jovens em *De onde vem o baião*, de 1976: *debaixo do barro do chão/da pista onde se dança/suspira uma substância sustentada/por um sopro divino/que sobe pelos pés da gente/e de repente se lança/pela sanfona afora.*

Ainda das canções regionalizadas no período, destaca-se o paraibano Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho, 1919-1982), que em 1953 gravou seus primeiros sucessos: *Sebastiana* (Rosil Cavalcanti) e *Forró em Limoeiro* (Edgar Ferreira).

¹⁶ *A dança da moda*, baião gravado originalmente por Luiz Gonzaga.

Em 1951 um baião diferente faz sucesso: *Baião de Copacabana*, de Lúcio Alves e Haroldo Barbosa. A carestia e os baixos salários são denunciados na canção, que traz do baião a linha melódica. Era o tempo das Passeatas da Panela Vazia, organizadas pelo Movimento Contra a Carestia de Vida, que mobilizou 500 mil trabalhadores, entre 1951-1953, nos centros urbanos São Paulo e Rio de Janeiro. Interessante observar que desta vez não são “nortistas” os compositores, e sim, o mineiro Lúcio e o carioca Haroldo, com gravação do gaúcho Alcides Gerardi, intérprete já conhecido por *Antonico*, de Ismael Silva. Estava o baião integrado a Copacabana:

Copacabana, Copacabana
 Ai quem me dera
 Que eu pudesse te deixar
 A vida é cara, o sol me queima
 Mas eu não posso viver bem
 Noutro lugar

Vem a conta do gás e do leite e da carne
 Eu nem sei como hei de pagar
 O meu lar é uma vaga de quarto
 Mais caro que casa
 De qualquer lugar

Ai de mim que será
 Quando eu adormecer
 De manhã ao despertar
 Procurar e não te ver

Compositores de samba que já atuavam anteriormente se mantiveram, como Geraldo Pereira e Aaulfo Alves. Tais compositores são negros, e vêm de outra realidade social, bem diferente daqueles que fizeram o ambiente musical de Copacabana.

São sucessos de Geraldo Pereira no período: *Pedro do Pedregulho* (1951), *Escurinha* (1952), *Escurinho* (1954). Sambista da “malandragem”, junto com Wilson Batista, Geraldo inovou por fazer um samba sincopado, repleto de divisões rítmicas. Nas suas letras, o cronista do Rio de Janeiro retratava a vida da malandragem e das classes menos favorecidas dos morros e dos subúrbios, da gente humilde. Diferente de Noel Rosa, por exemplo, seus sambas não enfocam a classe média. Diferente também de Lupicínio, o seu cantar o amor é sem o derramamento que caracteriza Lupi. É direto: *Escurinha/tu tens que ser minha/de qualquer maneira/te dou meu boteco/te dou meu barraco/que tenho no morro de Mangueira*.

Sobre Aaulfo, segundo Cabral (2009, p. 89)

O chamado samba de sambista brilhava no carnaval, mas era esquecido nas prateleiras das lojas. [...]; apenas um samba de sambista, que ocuparia o

primeiro lugar durante quase todo o ano de 1955: *Pois é* [...], não deixava de cantar as dores de amor, como, aliás, cantavam os compositores de um modo geral, e Ataufo em particular.

Outro samba de Ataufo que fez sucesso no período foi *Meu tempo de criança*¹⁷, gravado por ele e suas pastoras em 1956, canção que cunhou a expressão *eu era feliz e não sabia*.

Parte-se agora para abordar o hibridismo que caracterizou a cena musical de então.

No caso brasileiro, a influência do bolero traça uma trajetória que começa já na década de 1940: as manifestações de sucesso do samba-canção. Houve por aqui certa resistência a esta mistura, que será discutida mais à frente. O que acontecia neste momento, na música brasileira popular, pode ser demonstrado com o que Burke (2006) sugere acerca de hibridismo cultural: “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos [...], quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos [...]” (p. 31). O hibridismo de um produto cultural é complexo, deve ser visto sem o caráter de linearidade, uma vez que ocorre num espaço/tempo móvel.

Heloísa Valente (2007) avalia, sob outro prisma, que “estas músicas tiveram uma origem local e o processo de transculturação não parece ter sido perigoso ou ameaçador para a sobrevivência de suas culturas” (p. 96). Por sua vez, Moura (2008) afirma que somente numa perspectiva de abertura à diversidade e de rejeição de patamares de valor de diferentes estilos musicais “[...] é possível compreender não somente o acontecimento da música caribenha no Brasil, como seu significado na própria cena de mundialização dos processos de criação musical” (p. 2). Seja do ponto de vista técnico, seja do ponto de vista histórico, a consideração da diversidade da cena cultural, assim como a renúncia à hierarquização dos estilos musicais, são posturas saudáveis para a compreensão da complexidade dos movimentos históricos que giram em torno da música, garante ainda Moura.

Vê-se, assim, estabelecer na música brasileira uma *diferença* pela agregação de valores, polifônicos e dialógicos por excelência, e que Vargas (2007) afiança: “o hibridismo é um processo selvagem que rompe estabilidades teóricas, recepções padronizadas e esperanças de unicidade semântica, mas, ao mesmo tempo, mostra-se docemente criativo por ter em si germes de novas alternativas para novas combinações” (p. 65).

¹⁷ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=NNrJjXWblQQ&feature=related>> . Acesso em: 18 mar. 2011.

Burke (2006) afirma que os historiadores, inclusive ele, estão se dedicando cada vez mais atenção aos processos de hibridação cultural: encontros, interação e troca. Do germe plantado pelo bolero no Brasil de então, tem-se a chamada música *intimista*.

Santuza Naves (2010) chama atenção para o fato de que as canções regionais do Centro-Sul mantiveram seu público cativo, o que não impediu a entrada no país da guarânia paraguaia, por exemplo. Um largo espectro da população absorvia os ritmos regionais, tanto nacionais quanto estrangeiros.

Ora, os estilos musicais chamados genericamente *latinos*, difundidos amplamente no Brasil dos anos 50, têm suas primeiras manifestações em meados dos anos 40. O cenário musical brasileiro era composto por sambas carnavalescos, marchinhas, sambas-exaltação, boleros e tangos, além das canções “regionalizadas”, dito anteriormente. Neste conjunto, o estilo que ficou conhecido como samba-canção aproxima-se do ideário romântico-melancólico do bolero e do tango, mantendo do samba a síncope (SANDRONI, 2001). Samba lento, recebeu a companhia do termo *canção*. Como temática, o cotidiano, a vida privada, intimidades e segredos de casais, as dores de amor, o ciúme, a tristeza relacionada ao desabafo, a ingratidão, as paixões.

É neste cenário que o indivíduo assume o proscênio da canção, solitário, morando em apartamentos que passam a constar como o lugar em que vem a caber a angústia, o abandono, o vício. Um individualismo mal sucedido, contrapartida de casais dilacerados, separados, de amores inviáveis.

Manifestações artísticas marcaram o início do período, não só as do Rio de Janeiro, mas também em São Paulo com a fundação do Museu de Arte de São Paulo em 1947 e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Vê-se o começo de um processo de valorização do urbano na modernização que se anunciava, abarcando novas convergências culturais. E de São Paulo têm-se dois representantes musicais de sucesso: Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Os Demônios da Garoa consagravam o compositor Adoniran Barbosa em 1955, com as canções *Saudosa Maloca* e *Samba do Arnesto*. Nelas se vê questões de desigualdades sociais, motivadas pelo processo de urbanização e industrialização porque passava o país. Em *Saudosa Maloca*, o episódio da demolição de uma “casa vieira”, abrigo de um grupo de desamparados, para a construção de um edifício “arto”. *Ronda*, uma ode a São Paulo e à sua boemia, de Paulo Vanzolini, foi gravada por Inezita Barroso em 1953, mas que só alcançou o sucesso na voz de Márcia, em 1977.

Napolitano (2007a) assegura que a inovadora e recém surgida bossa nova não morria de amores pelos boleros, e certifica que a cena musical da década de 1950 “[...] foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida num vão da memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960” (p.63).

Lenharo (1995), por sua vez, alerta para a necessidade de “[...] levantar o véu que cobre os anos 50, na sua versão massiva, e duvidar na rapidez com que se fala nos cantores do rádio, assim como suas músicas são lançadas ao esquecimento” (p.9), e continua:

[...] o bem sucedido livro de Ruy sobre a bossa nova [Chega de saudade] tem plena convicção de que somente esse movimento musical ganhou um significado cultural expressivo no campo da música popular [...]. O mundo musical da era do rádio é visto como o reino do improviso, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade. De certa forma, não se atribui qualquer importância musical a essa época (p.8).

Ruy Castro, em *Chega de saudade* (2008a), além de enaltecer a bossa nova, diz a respeito da música intimista do período: “[...] aquele ritmo que surgiu quando o samba e a canção foram apanhados na cama: o samba-canção – embora houvesse suspeitas de que o pai da criança fosse o bolero, num momento em que o samba estava distraído” (p.83).

Por ser considerada uma música romântica-cafona-brega, notam-se valores e manifestações de certa forma vinculados a uma classe social determinada, uma vez que o público é quem dá realidade à obra de arte. Durante muito tempo, esta música se viu limitada a uma faixa de público, e só mais tarde é descoberto e valorizado por outras faixas consumidoras deste produto cultural. E em que classe ele se inseria? Para Borges (1982, p. 17-8) “O samba-canção se insere no terreno *kitsch* na medida em que também opera uma apropriação de padrões de arte culta e com isso se situa na fronteira entre produção culta e produção popular, criando um gênero misto que confunde bom e mau gosto”. Thompson (2001a, p. 277) assegura que

A classe se delinea segundo o modo como homens e mulheres *vivem* suas relações de produção e segundo a *experiência* de suas situações determinadas, no interior do ‘conjunto de relações sociais’, com a cultura e as expectativas a eles transmitidas e com base no modo pelo qual se valerem dessas experiências em nível cultural.

Vale citar Caetano Veloso como um dos responsáveis pela divulgação dessa música junto ao público jovem, nas regravações que fez, a exemplo de *Chuvas de verão*, composição de Fernando Lobo no LP *Caetano Veloso*, de 1969, e *Felicidade* de Lupicínio Rodrigues, em

1974, no LP *Temporada de Verão* (com Gal, Gil e Bethânia). *Felicidade* foi gravada originalmente em 1947 pelo Quarteto Quitandinha e deu alguma projeção a Lupi; *Chuvas de verão* teve a sua gravação original por Francisco Alves em 1949, e “[...] talvez jamais se tornasse um clássico (isso era reconhecido pelo próprio Fernando) não fora a versão de Caetano Veloso [...]. Caetano soube aproveitar melhor o clima do rompimento amoroso, com uma delicadeza de tratamento que faltou à gravação original.” (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 268).

Tomando como exemplo sambas-canção de Lupicínio Rodrigues que fizeram sucesso no chamado período de transição e decadência na música brasileira, outra faixa de público, “cult(o)” foi atingida quando “[...] Caetano cantou *Volta*¹⁸, numa de suas apresentações em 1972, fazendo voltar até a exaustão a última parte [*volta!/vem viver outra vez ao meu lado/não consigo dormir sem teu braço/pois meu corpo está acostumado*]” (CAMPOS, 1993, p. 230); Gal Costa incorpora *Volta* ao seu LP *Índia* (1973); Paulinho da Viola regrava *Nervos de Aço*, faixa título do seu LP de 1973, além da já citada *Felicidade* com Caetano Veloso no LP *Temporada de Verão* (1974).

Cabe perguntar, então: a música deste período é um exílio imposto a esses ritmos pelo mundo que se firmou como cult(o)? E o sucesso promovido pelo público “oculto”?

2.1 BOLERO: DO CARIBE A COPACABANA

Segundo o etnomusicólogo cubano Leonardo Acosta (1989) “[...] a história da música é em grande parte a história das formas musicais que foram surgindo, quer para cristalizar as formas clássicas quer para originar novas formas (p. 78)”, e que a história da música latino-americana traz estreita relação como a história econômica, social e política do continente, como as suas deslocamentos dos centros políticos e rotas comerciais, as suas guerras, as migrações, as lutas sociais e de libertação.

Acosta (1989) certifica ainda que a canção se constrói ao sabor da criatividade de indivíduos e grupos, músicos, cantores, dançarinos e ouvintes e continua se construindo a cada execução, a cada variação, momentos em que elementos são descartados, absorvidos,

¹⁸ Sucesso na voz de Jamelão, intérprete de Lupicínio de relevância reconhecida tanto pelos públicos como pelos estudiosos.

intercambiados e fusionados, uma vez que toda a estrutura está estabelecida nessa dinâmica combinatória e experimental.

É sabido que a cena musical caribenha rompeu fronteiras. Com o advento do bolero, tem-se o primeiro dos estilos caribenhos no Brasil. Gênero de origem hispano-americana, o bolero, inicialmente, foi uma música desenvolvida em Cuba, México e Costa Rica, e dá-se como provável o seu nascimento em Cuba. Os primeiros boleros a alçar fama internacional foram os cubanos *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menéndez e Adolfo Utrera, 1929) e *Quiéreme mucho*, de Gonzalo Roig, da mesma época.

Na década de 1940, um evento movimentada e polemiza o cenário musical brasileiro: a entrada de ritmos estrangeiros. Não só o rádio e o disco os favoreceram, mas também o cinema. E é a partir do cinema que, em 1945 estoura no Brasil o bolero com o filme *Santa: o destino de uma pecadora*, segundo Rodrigo Faour (2006), inaugurando o processo de “mexicanização” na cultura brasileira. E foi a partir daí que outras produções mexicanas foram importadas e as versões de suas canções-tema se tornavam grandes sucessos.

É como *música romântica mexicana* que ele se populariza em todo o continente americano e em alguns países da Europa. O primeiro nome destacado do bolero a se apresentar no Brasil é o mexicano Agustín Lara, seguido de Pedro Infante e Jorge Negrete, também mexicanos.

Máximo (2001) afirma que os brasileiros se apaixonaram pelo bolero. Apesar de paixão contida e reprimida nos primeiros tempos por parte da resistência mantida no ambiente musical, causando tensão, uma geração inteira se viu forçada a olhar o bolero de longe, como se proibido. Tal tensão não só diz respeito a uma certa resistência em aceitar o acolhimento que esta música caribenha encontrou, mas também às questões culturais que permeiam um fato dessa importância no cenário musical, além da desimportância dispensada ao romantismo que esta música traduz. Romântico, melodioso, dançante, parecia a linguagem ideal para os namorados. Os músicos sensíveis aos encantos do bolero não só produziram boleros por aqui, como acrescentaram elementos deste ao samba, e compositores brasileiros da segunda metade do século XX criaram boleros.

As vozes mais emblemáticas do período gravaram boleros – inclusive produzidos no Brasil, como se pode aferir nos exemplos: *Esmagando rosas* e *Sob a máscara de veludo*, ambos da dupla Alcir Pires Vermelho e David Nasser, na voz de Francisco Alves, e *Sabes*

Mentir (Othon Russo), com Ângela Maria. Vale registrar que este último foi regravado por Djavan no seu mais recente trabalho, *Ária* (2011).

Gênero que jamais desapareceu do panorama sonoro brasileiro, nos últimos anos ele continua a ser produzido, gravado e disseminado. Clara Nunes, que iniciou sua carreira cantando versões de canções românticas americanas e francesas, fixadas em Compactos¹⁹ Duplos, grava em 1966 o seu primeiro LP, todo de boleros: *A voz adorável de Clara Nunes; Tortura de amor* (Waldick Soriano, 1974), gravado pelo próprio; *Dois pra lá, dois pra cá* (João Bosco e Aldir Blanc, 1974), um metabolero não só na linha poética, mas também no ritmo e na melodia, gravação de sucesso de Elis Regina; *Folhetim*, também de Chico, sucesso com Gal Costa (1978). No show do disco, Gal cantou esta canção com um vestido justo e decotado, com abertura lateral, esbanjando sensualidade²⁰; *Nosso bolero*, (Chico Buarque e Carlinhos Vergueiro, 1986), gravado por Carlinhos Vergueiro; *A dama do cassino*, de Caetano Veloso, gravações de Ney Matogrosso (1988), Jussara Silveira (1994) e revisitado por Maria Bethânia no seu mais recente DVD (2011), são exemplos da continuação do gênero por aqui.

Vale ressaltar que Nana Caymmi, cantora que tem o bolero como gênero recorrente na sua discografia, gravou em 1993 o CD *Bolero*, que traz releituras de clássicos como *Tu me acostumbraste*, *Contigo en la distancia*, *Frenesi*, *Sinceridad* a boleros brasileiros recentes como *Sabe de mim* (Sueli Costa) e *Olhos de Saudade* (Dudu Falcão e Danilo Caymmi). A revista *Época*²¹ de 5 de setembro de 2011, traz a informação que Nana declarou durante um show em São Paulo que está pesquisando sambas-canção, “o parente sofredor do samba”, para um futuro álbum, e que pretende fazer o trabalho com músicas de Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues e Custódio Mesquita. Sobre sua preferência por músicas de fossa e boleros, respondeu: “Um amigo meu diz que eu deveria ser patrocinada pela Gillette”, disse, arrancando gargalhadas da plateia. “É me ouvir e cortar os pulsos”, continuou Nana.

Vê-se que o bolero não deixou de ser produzido, e continua a ser gravado no Brasil. É uma nova história, com velhos sons. Assim, passa-se a discutir a música por ele influenciada, no período aqui demarcado: o samba-canção.

¹⁹ Formato de pequeno disco que apresenta duas faixas, uma de cada lado.

²⁰ Vídeo disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=Hfuw4FPVtho>>. Acesso em: 28 jul. 2011

²¹ Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2011/09/nana-caymmi-da-pistas-sobre-seu-novo-trabalho.html>> . Acesso em: 10 set.2011.

2.2 O SAMBA DIFERENTE

*Duro golpe no futuro artístico do País!*²² era a manchete estampada no jornal carioca *Resistência*, de 5 de maio de 1946, acerca do fechamento dos cassinos pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. No texto de abertura do Decreto-Lei 9215 de 30 de abril de 1946, se lê:

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, e
 Considerando que a repressão aos jogos de azar é um imperativo da consciência universal;
 Considerando que a legislação penal de todos os povos cultos contém preceitos tendentes a esse fim;
 Considerando que a tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro é contrária à prática e à exploração de jogos de azar;
 Considerando que, das exceções abertas à lei geral, decorreram abusos nocivos à moral e aos bons costumes;
 Considerando que as licenças e concessões para a prática e exploração de jogos de azar na Capital Federal e nas estâncias hidroterápicas, balneárias ou climáticas foram dadas a título precário, podendo ser cassadas a qualquer momento [...]. (BRASIL, 1946).

Pelo texto, pode-se aferir o caráter da moralidade e religiosidade, peculiares à época, e faz crer no incentivo e na expressão atribuída a D. Santinha, esposa do Presidente Dutra, possam ser verdadeiros: ela o pediu para fechar os cassinos por ali se tratar de lugar de “pouca vergonha”.

Destaca-se aí o fechamento dos cassinos pelo governo Dutra, desempregando atores, bailarinos, cantores, músicos e intérpretes, e dá-se o surgimento de novas oportunidades de trabalho, com as boates²³ então em evidência, e de lá para os programas do rádio. Copacabana, ambiente das boates, era o bairro mais frequentado pela boemia da cidade do Rio de Janeiro.

Os cassinos abrigavam não só jogos de azar, mas também grandes espetáculos musicais daqui e de fora, gerando empregos, além de constituírem atrativo turístico. Com a proibição do jogo, os músicos, então desempregadas, começaram a trabalhar nas boates emergentes de Copacabana. Segundo Bosco (2006), o fechamento dos cassinos pode ter exercido papel importante na própria forma do samba-canção, uma vez que se dá a mudança de espaços amplos para espaços pequenos e intimistas. Vê-se, então, a transformação das

²² Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj41.htm>> Acesso em: 22 abr. 2010.

²³ Destacam-se as boates Vogue, Copa, Beguine, Little Club, Baccarat, Casablanca, Acapulco, Montecarlo, Bambú, Siroco e Mocambo.

grandes orquestras para formações menores, o que pode ter incitado uma música mais adequada ao novo ambiente.



Figura 1: Baile orquestrado – Cassino da Urca, anos 1940²⁴.

Muda-se o desenho: ambientes pequenos, luz fraca, música suave e perfeita para contar e cantar os desabafos amorosos e os amores não correspondidos. Outro lugar, musicalmente indicado, passa a ocupar o cerne das atenções tanto dos modernos quanto dos tradicionalistas: Copacabana.



Figura 2 - Gravação do samba-canção *Copacabana*²⁵

²⁴ Fotografia disponível em: <<http://senhordospassosfc.blogspot.com/2011/05/rio-de-janeiro-tempo-esquecido.html?zx=4a59a2a5021a1140>>

²⁵ Fotografia disponível em: <<http://www.braguinha.ag.com.br/bgvida.html>>

O samba-canção *Copacabana*, composto por Alberto Ribeiro e João de Barro, o Braguinha, gravado em julho de 1946 por Dick Farney no estúdio da gravadora Continental, sob direção artística de Braguinha, contava com acompanhamento de orquestra constituída por 8 violinos, 2 violas, violoncelo, oboé, piano, violão, contrabaixo e bateria, que executava arranjos “ diferentes” criados pelo maestro Radamés Gnattalli, causando celeuma à época, por ser considerado moderno, e desagradou aos conservadores: “Bonitinho, mas não é samba” foi a reação do flautista Benedito Lacerda. *Copacabana* se manteve nas paradas de sucesso de setembro de 1946 ao final de 1947, e é um marco em toda a trajetória do samba-canção. (SEVERIANO; MELLO, 2006).

Inovador, como se vê, Castro (2008a, p. 23) assim o comenta: “‘Copacabana’ era a canção que revelara o brasileiro Dick Farney e demonstrara aos infieis que era possível ser *moderno*, romântico e sensual em português, sem os arroubos de opereta de Vicente Celestino.”

Eis a letra do samba-canção *Copacabana*:

Existem praias tão lindas
Cheias de lua
Nenhuma tem os encantos
Que tu possuis
Tuas areias
Teu céu tão lindo
Tuas sereias
Sempre sorrindo

Copacabana, princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha, ao sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente
Copacabana, o mar eterno cantor
Ao te beijar, ficou perdido de amor
E hoje vive a murmurar
Só a ti Copacabana eu hei de amar

Apresentado o marco musical inicial do período demarcado por este estudo, necessário se faz discutir como se deu a consolidação do samba, para então se chegar à forma hifenizada samba-canção.

*Sambista desce o morro
Vem p'rá Cinelândia, vem sambar
A cidade já aceita o samba
E na Cinelândia só se vê gente a cantar
(sambista)*

*Hoje está tudo tão mudado
E acabou-se a oposição
Escolas há por todo o lado, de pandeiro e violão
O morro já foi aclamado
E com um sucesso colossal
E o samba já foi proclamado
Sinfonia nacional
(Custódio Mesquita/Mário Lago, 1936)²⁶*

Tomando como ponto de partida a virada do século XIX para o XX, a história do samba se fez permeada por idas e vindas, sem nenhum traçado linear, inclusive incorporando outros tons, e é por obra dos próprios sambistas que o samba vai sendo inventado como peça fundamental da singularidade cultural brasileira, assevera Adalberto Paranhos (2003).

No século XX, considerado o século da canção, tem-se no início dos anos 1900 a chegada do disco no Brasil – a fonofixação de material sonoro em sistema mecânico, a base da indústria fonográfica. A partir dos anos 1920, a gravação já era elétrica e um gênero musical começava a tomar a forma de como hoje o conhecemos: o samba, que alegorizava a geografia musical carioca e consolidava-se como a música emblemática do Brasil, passando a significar nos anos 1930 a própria ideia de brasilidade. O surgimento e a consolidação do samba são momentos decisivos na formação da tradição musical popular brasileira.

Ainda segundo Paranhos (2003, p. 82), pelo menos quatro fatores básicos agiram simultaneamente no sentido de favorecer a promoção do samba à música nacional. Pela relevância singular dessa contribuição específica, vale a pena citar por extenso:

- a) originalmente, bem cultural socializado, isto é, de produção e fruição coletivas, com propósitos lúdicos e/ou religiosos, o samba alcança também o estágio de produção e apropriação individualizadas, com fins comerciais;
- b) ancorada nos dispositivos elétricos de gravação, a indústria fonográfica, com suas bases sediadas no Rio de Janeiro, avança tecnologicamente em larga escala e conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda;
- c) o autoproclamado rádio educativo cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial, que adquire o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista;

²⁶ *Sambista da Cinelândia*, samba gravado por Carmen Miranda.

d) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restritas às classes populares e a uma população com predominância de negros e/ou mulatos, passam a ser igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.

Sobre a “invenção” do samba como música nacional, Vianna (2007, p. 151) afirma:

[...] foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização.

Vê-se, então, que ao samba é dada uma competência de abrigar grupos sociais diversos, e ao sofrer um processo de deslocamento para novos contextos foi o responsável por ligar a tradição a novas relações espaciais. Essa “tradição inventada”, à luz do conceito de Hobsbawm (1997), amplia-se, saindo de suas “raízes” históricas para ser ofertado ao povo brasileiro, quando “nacionalizado”.

A partir das citações de Vianna e Paranhos, percebe-se que vários fatores afluíram para a consolidação do samba. E ainda é neste momento, o final dos anos 20, que surge o samba-canção, música que encontra dificuldades de definição, e que, segundo Borges (1982) pode-se definir através de seus principais temas, caracterizando-se por não se enquadrar nas classificações samba nem canção, mas algo no meio do caminho. Na *Enciclopédia da música brasileira erudita, folclórica e popular*²⁷ (1977 apud MATOS, 2004) encontra-se para o verbete samba-canção: “é um samba cuja ênfase recai sobre a melodia, geralmente romântica e sentimental, contribuindo para amolecer o ritmo”. Noutro verbete, de semelhante significação, *Sambolero*, a mesma Enciclopédia, em sua edição de 2003, expõe: “Samba-canção de ritmo abolerado, representativo da década de 50, submetido ao impacto do primeiro gênero de massa imposta pelas grandes fábricas de discos internacionais, o bolero” (p.705).

Em 1928, a gravação de *Ai Iolô* (Henrique Vogeler e Luís Peixoto) – inicialmente com o título *Iaiá* – considerada marco inaugural do samba-canção, teria três modificações na letra, mantendo-se a melodia, e que ficou famosa na voz de Aracy Cortes. A primeira versão, intitulada *Linda Flor*, gravada por Vicente Celestino, exibiu na etiqueta do disco, pela

²⁷ *Enciclopédia da música erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977, p. 684.

primeira vez, a expressão “Samba-Canção Brasileiro” (MATOS, 2004). Os versos iniciais *Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer* já trazem a característica melancólica que será mais tarde incorporada à chamada música intimista dos anos 40-50, período de maior sucesso do samba-canção.

No período que compreende o final dos anos 1920 à primeira metade dos anos 1930 vários sambas-canção foram gravados, a exemplo de *Meu passarinho voou* (Francisco Neto) e *Viver sem amar alguém* (Ivo Tit e Sosé Maria de Abreu), ambos na voz de Francisco Alves; *Cansei* (Sinhô), com Mário Reis; *Flor morena* (Egídio Azevedo), por Sílvio Caldas; *Na batucada da vida* (Ari Barroso e Luiz Peixoto), com Carmen Miranda; *Nego, neguinho* (Custódio Mesquita e Luiz Peixoto), na voz de Aurora Miranda, irmã de Carmen. Ainda da década de 1930 têm-se sambas-canção de compositores de destaque na música brasileira, como, por exemplo, Noel Rosa (*Pra que mentir, Último desejo...*).

Interessante observar que neste período os sambas-canção, na sua maioria, eram produto de compositores que liam música, a exemplo do regente Custódio Mesquita, diplomado pela Escola Nacional de Música, e mais à frente, num movimento contrário, expandiria em direção às classes mais populares, num intercâmbio cultural historicamente marcado pelas presenças de composições de Nelson Cavaquinho e Cartola. Versos como *favela dos sonhos de amor/e do samba-canção*, presentes em *Favela* (Roberto Martins e Waldemar Silva, 1936) dão esse testemunho, ressalva Paranhos (2003).

Tais sambas ainda não traziam a aproximação como o bolero, uma vez que este veio a fazer sucesso a partir da segunda metade da década seguinte, influenciando fortemente esta música, o que se deu não só na sua temática melodramática. Vale ressaltar que, neste período, o Rio de Janeiro não possuía uma cultura litorânea, o que atesta a expressão creditada a Jorge Caldeira (2007) em relação à obra de Noel Rosa: “De costas para o mar”. Isso remete a uma diferença, se comparada à Capacabana boêmia das madrugadas, mas também de sol e mar, que tantos sambas “abolerados” viu nascer.

Voltando à estabilização do samba, Napolitano (2005) avaliza que fatores tecnológicos e comerciais foram fundamentais para a consolidação histórica, nas décadas de 20 e 30, de um campo “musical-popular”, que se deu através do registro fonográfico: a gravação elétrica, a expansão da radiofonia comercial e o desenvolvimento do cinema sonoro. É neste mo(vi)mento, ainda segundo Napolitano, que “nasciam os gêneros musicais modernos, que marcaram o século XX” (p. 19).

Para compreender a riqueza específica da música popular e sua complexidade expressiva e significativa, é preciso assentar categorias que a organize. Precisa-se elaborar uma *poética* – no sentido mais amplo – da canção popular brasileira, que dê conta de sua topologia e de sua dinâmica interna (MATOS, 2004). E continua:

Ora, um elemento costumeiro em qualquer poética é a noção de gêneros. Em todos os campos artísticos se lançou mão dela – ou de noções similares – para construir a crítica e a historiografia especializadas, mas foi no campo literário que ela foi erigida em eixo de toda uma teoria poética [...]. (p. 14).

E o que se pode dizer de um gênero musical? Felipe Trotta (2005, p. 188-9), amparado nas ideias de Franco Fabbri²⁸, afirma:

É importante destacar que as categorias de classificação, ao serem destacadas e nomeadas, formam um agrupamento de músicos, cantores, compositores, repertórios, ouvintes e admiradores que tende a adquirir uma permanência temporal. Esse agrupamento constitui “comunidade musical”: pessoas que se identificam através da utilização de um gênero e/ou repertório musical.

Já Carlos Sandroni (2001) afirma que, na música brasileira, o ritmo – mais precisamente a “batida” – é um dos principais elementos que demarca a classificação dos gêneros musicais. “[...] quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado” (p.14).

Os gêneros propõem pistas, que são modos de endereçamento a determinado leitor. Carregados de ma(t)rizes, regras que os configuram, o que para Jeder Janotti Jr. (2004) envolvem direcionamento e apropriações culturais; estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais, além das regras técnicas e formais que abarcam a produção e a recepção musical em sentido estrito.

Um gênero musical pode ser estabelecido por seu repertório referencial. Através dele os sujeitos sociais se identificam com o conjunto de símbolos e a ambientação afetiva do gênero, que por sua vez ajuda a moldar, também, as condições de uso social.

Segundo Matos (2004), o samba destaca-se como o primeiro gênero da música popular brasileira a conquistar junto ao público *status* “unificador” de representante da identidade cultural brasileira; é o que acolhe a mais generosa diversidade social e estética, diversidade resulta da gama social variada de seus produtores e consumidores; “[...] e também de sua

²⁸ *A theory of musical genres: two applications.* In: TAGG, P.; HORN, D. *Popular Music Perspectives.* Goteborg and Exceter, IASPM, 1981, p. 52-81.

expansão e longevidade, exprimindo diferentes momentos históricos, expondo-se a imperativos comerciais e modas momentâneas, prestando-se a todo tipo de reciclagem e reformatação criativa.” (p.17). Por ser o gênero mais “nacional”, o samba é também o que mais se desdobra. Pode-se dizer que, para a música brasileira, o samba é gênero de primeira necessidade. A partir dele, substantivo, proliferam hifenizações várias com locuções e termos adjetivos, “[...] nomeando uma plethora de espécies e subgêneros, uns transitórios, outros retidos na prática da composição, na malha conceitual e no vernáculo.” (p.17). Raros mo(vi)mentos musicais no Brasil não trazem o samba na sua linha de frente, a exemplo da Jovem Guarda, cuja essência vem do rock.

O samba, gênero hegemônico no espaço musical brasileiro, trilhava triunfante sua trajetória no rádio e no disco, dividindo gostos diferenciados, e círculos de classe média já o aceitavam como trilha sonora, uma forma de aproximação com as massas. Entretanto, o domínio do samba não era absoluto, pois o mercado e os veículos difusores a ele associados estavam abertos a outros gêneros que concorriam com essa hegemonia. Via-se uma inflexão no domínio do espaço do samba, que à época, na sua maioria, era de exaltação e euforia patriótica. Nos fragmentos seguintes pode-se observar a reação de figuras do ambiente musical de então.

Vinícius de Moraes, em *A bolerização*, texto de 1953, aporta:

Se é verdade que o Brasil está com a tendência a perder a sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em compensação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros. [...] Não haja dúvida, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil [...]. Mas a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando²⁹ a música popular brasileira (2008, p. 51).

Num outro texto, *Tangolomango*, também de 1953, Vinícius, mais uma vez, atesta o seu descontentamento como os novos rumos da música brasileira:

A tangelização parece geral. Isso sem falar nos tanguinhos brasileiros mascarados de samba-canções. [...] Enfim não há de ser nada. É bop de um lado, tango de outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando. Ultimamente, deu pra aparecer também baião em órgão. É o fim da picada (2008, p. 41).

No primeiro número da *Revista da Música Popular*³⁰, Lúcio Rangel (1954), seu editor, afirma que a música popular brasileira sofre o impacto de “influências estranhas”, e que

²⁹ Termo relacionado a Xavier Cugat, maestro catalão-cubano, um dos pioneiros na popularização da música latina nos Estados Unidos. Era conhecido como “O rei da rumba”.

³⁰ Publicação que tinha o projeto de manter “pura” a música brasileira, e que circulou entre 1954-1956.

Breve o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be bop”. Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar nossa música [...] (p.27).

É interessante verificar os artistas escolhidos para abrilhantar as suas 14 capas, uma clara preferência à linha tradicional, “pura”, como queria a RMB, contrária às “caras” que posavam para as capas da *Revista do Rádio* (RR), o pessoal que tinha “cartaz”, as celebridades da hora. Segundo Faour (2002) Ângela Maria, que estava no auge da carreira em 1954, inclusive eleita Rainha do Rádio neste ano, foi capa da RR 52 vezes. E nenhuma na RMB.

1. Pixinguinha – set. 1954
2. Aracy de Almeida – nov.1954
3. Carmen Miranda – dez.1954
4. Dorival Caymmi – jan.1955
5. Elizeth Cardoso – fev.1955
6. Inezita Barroso – mar.- abr. 1955
7. Pixinguinha, Donga e João da Baiana – maio-jun. 1955
8. Carmen Miranda – ago. 1955³¹
9. Sílvio Caldas – set. 1955
10. Jacob Bittencout – out.1955
11. Leny Eversong – nov.-dez. 1955
12. Dircinha Batista – abr.1956
13. Marília Batista – jun. 1956
14. Orlando Silva – ago. 1956

Na RMB, várias passagens correspondem à aversão a influência de ritmos estrangeiros à música brasileira, como se pode ver no texto a seguir, no qual encontra sintetizado o pensamento dos nacionalistas, aqui reproduzido inclusive na apresentação visual, da revista de setembro de 1955, à página 7.

Decadência

Escreve Ary³² Barroso

1

Antigamente não havia <gramática> em samba. E todos o entendiam.

2

Antigamente não havia <acordes americanos> em samba. E todos os entendiam.

3

³¹ Número “Extra”, todo dedicado à Pequena Notável, face ao seu falecimento.

³² Manteve-se, aqui, o nome de Ari Barroso grafado com /y/, tal como consta na fonte.

Antigamente não havia <boites>, nem <night clubs>, nem <black tie>.
E o samba andava nos <cabarets>, humilde e sem dinheiro.

4

Antigamente não havia <fans-clubes>. Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha, único barulho preparatório para o grande barulho que era o Carnaval.

5

Antigamente as orquestras não tinham a disciplina militar das bandas, porque eram bandas autênticas sem pretensão a orquestra. Então o samba saía sem pretensão, mas gostoso.

6

Antigamente o <compositor> não era compositor; era veículo sonoro de suas emoções. Então o samba saía à rua vestido de brasileiro, jingando (sic) como as <portas-estandartes> dos ranchos.

7

Antigamente não havia parceria de cantores, empresários e <veículos>. Então o cantor cantava: não impingia!

8

Antigamente o teatro era o palco dos triunfos populares. Então o samba vinha da Praça Tiradentes para a cidade e depois para o Brasil.

9

Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra ...

10

Decadência!
Decadência!
Decadência!

Um amplo debate acerca da decadência da música brasileira era travado. “Antigamente”, termo que abre cada uma das premissas de Ari, parece remeter ao período compreendido entre os anos 30 e a primeira metade dos anos 40. O mercado fonográfico também é negado.

Na premissa três, vê-se claramente o ambiente da Lapa (*cabarets*) versus o ambiente boêmio de Copacabana (*boites*). Martins (2004, 172-173), assim descreve uma cena num cabaré:

Mulheres mexendo as nádegas com vigor para ganharem bebidas às custas da excitação sexual dos machos. Desolação imensa. Alguns últimos românticos mergulhados na quinta dimensão. O *cabaretier* camelotava: – Agora um samba para animar! O pessoal sambava. Quando parava, o *cabaretier* batia três palminhas e gritava, igual a todos os *cabaretiers*: – Muito bem, maestro. Vamos ao bis. O pessoal ia ao bis. E assim por diante, até quatro horas da madrugada. [...] Na Lapa, o que havia eram cabarés.

Vale ressaltar que na premissa cinco Ari nega a formação orquestral, o que já acontecia

com “Os Oito Batutas”, grupo musical formado em 1919, responsável pela divulgação interna e externa da música brasileira nas primeiras décadas do século XX. Dirigida por Pixinguinha, tocavam choros, maxixes e batuques nos salões do aristocrático cinema Palais, no Rio, onde até então apenas pequenas orquestras se apresentavam, tocando valsas, polcas e operetas. O grupo ficou famoso, e em 1922 fez uma histórica viagem a Paris, onde tocaram com o nome de “Les Batutas”. Era uma orquestra sofisticada, e como tal foi reconhecida pelos franceses. De volta ao Rio de Janeiro, os Batutas trouxeram influências de jazz, e passaram a adotar clarinetas e saxofones no seu instrumental, modificando o desenho do grupo de choro. “Os Oito Batutas” foi extinto no final da década de 20, e era formado por: Pixinguinha, flauta; China, voz, violão e piano; Donga, violão; Raul Palmieri, violão; Nelson Alves, cavaquinho; José Alves, bandolim e ganzá; Jacó Palmieri, pandeiro; Luís de Oliveira, bandola e reco-reco; João Tomás, bateria e J. Ribas, piano.

Compositor mais vinculado ao samba-exaltação, Ari Barroso era mineiro e viveu no Rio de Janeiro a partir dos 18 anos. Trabalhou no rádio desde o início dos anos 30, de onde comandou programas de sucesso e mais tarde na TV, como *Calouros em Desfile* e *Encontro com Ari*. Foi também locutor esportivo, o flamenguista “doente”. Intransigente com aqueles que manifestavam opinião musical diferente da sua, temido pelos calouros que se apresentavam nos seus programas, exigia desses que só cantassem músicas nacionais.

Tradicionalista, crítico ferrenho da “mistura” na música brasileira e contrário à influência estrangeira, Ari Barroso não escapou à tentação de compor samba-canção no modelo praticado à época, a exemplo de *Folha morta*, gravado por Dalva de Oliveira³³ em 1952 – com várias regravações, e que atingiu o sucesso na voz de Jamelão³⁴ –, apesar da menor repercussão que *Risque*, de 1952, “um samba-canção na linha abolerada pelo ritmo, e americanizada pela harmonia”, conforme Tinhorão (1975, p. 19), gravado inicialmente por Aurora Miranda, mas que só conquistou o sucesso na voz de Linda Batista³⁵, no ano seguinte. *Risque* repete os lugares comuns *inferno do amor fracassado* e *saudade afogada no copo de um bar*. Nestor de Holanda (1970, p. 251) conta em *Memórias do Café Nice*, narrativas do que “a tudo presenciei” que Ari falava sobre música popular no rádio, quando teceu as seguintes considerações:

³³ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=16EDVXcqzZ0&feature=related>> . Acesso em: 24 jul. 2011

³⁴ Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J8W_gZQvpwU&feature=related> . Acesso em: 24 jul. 2011

³⁵ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kXIYeDOnMkY>> . Acesso em: 24 jul.2011.

- O samba brasileiro anda influenciado pelo bolero. Pior que isso é o fato de nossos compositores não se lembrarem de que também podem educar através da música, assim como podem deseducar, corromper, difundir maus costumes. Há uma letra aí que faz propaganda condenável do vício de beber: “Afogue a saudade no copo de um bar”. Isto é horrível! Divulga o álcool. Deve ...
- ... parou, arregalou os olhos e mudou ...
- ... desculpem. Este samba é meu! ...

Ari buscava a “tradição”, a permanência, ao resistir ao curso das mudanças, e exerceu uma contradição. Severiano e Mello (2006) apontam que Ari pode ter composto os sambas-canção para mostrar que também sabia fazer música de fossa, e faturar em cima da moda do momento.

Esta resistência não era só dos críticos naciotradicionalistas, mas também de músicos que não aceitavam a mistura musical no samba, como se pode conferir na canção *Mataram o meu samba*³⁶ (Alexandre Bene), gravada por Ciro Monteiro em 1955:

Mataram o meu samba
 O que é que eu vou fazer
 Dar vida ao meu samba
 Já não pode ser
 Até minha gente do morro
 Só canta bolero e versão
 [...]
 Meu samba que era risonho
 Ficou tão tristonho
 Ao se ver no chão
 Chorando disse
 Eu sou brasileiro
 E esse cara estrangeiro
 Não é meu irmão

Ainda da *Revista da Música Popular*, Cláudio Murilo em seu artigo na edição n. 2, p. 14, de 1954, alerta:

Quem encarar com um pouco mais de seriedade o panorama da música brasileira, chegará à conclusão que estamos passando por uma fase das mais críticas. Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros “be-bop”, sambas, boleros, etc.... Os nossos irmãos “yankees” legaram-nos os “clichês bops”, os sussurros melódicos e as orquestrações progressivas. E nós aceitamos. O samba desnacionalizou-se. O que tinha sabor e marca do Brasil, perdeu o valor para os ouvidos da nova geração. Foi-se o nosso monopólio. [...] A era entretanto é de decadência.

³⁶ Gravação original disponível para escuta em www.ims.com.br.

Nota-se que o jornalista reclama e conclama para o retorno ao samba dos anos 1930, que a publicação periódica julgava “puro”, quando este ocupava o destaque e os primeiros lugares nas rádios.

Durante o cotejamento do *corpus* da investigação foi observado que vários títulos de sambas-canção trazem uma única palavra, semanticamente forte, que remetem à tristeza, à amargura, ao desencanto: *Duelo, Vingança, Vergonha, Tormento, Orgulho, Abandono, Renúncia, Amargura, Solidão...*, fato que parece demonstrar influência, também, dos títulos de boleros mexicanos: *Hipócrita, Frenesi, Perfídia, Pecadora, Desesperadamente...* Estas *formações* que mantêm relações de aliança e de identidade entre si pode ser aqui entendidas através da noção de “formação discursiva³⁷”. Maingueneau diz no seu dicionário que *formação discursiva* (1998, p. 67-68) foi introduzida “[...] para designar conjuntos de enunciados relacionados a um mesmo sistema de regras, historicamente determinados”.

Os discursos musicais são influenciados por práticas da sociedade. A música exerce um papel vital na construção do imaginário social, posto ter um apelo que parece ilimitado e é capaz de abarcar e agasalhar coletivos vários. Em se tratando da música brasileira, pode-se dizer que forma um manancial de referências de um tempo e do seu contexto para contar um passado ou projetar um futuro incipiente, como participante da elaboração da memória nacional. Para Ecléa Bosi (1995, p. 55):

[...] lembrar não é reviver, refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado [...]. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

Moraes (2000, p. 218) chama a atenção para os elementos que devem fazer parte da reflexão do historiador na análise das fontes musicais: “[...] a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e a perspectiva histórica que ela revela e constrói”.

O samba-canção fez sucesso. Sucesso que estabeleceu uma certa hegemonia, desbancando de vez a valsa e o foxtrote da preferência do público que lotava os auditórios das rádios, e dos que sintonizavam os rádios. Severiano (2008, p.60) afirma que “[...] junto com o próprio samba de andamento tradicional, o samba-canção foi o nosso gênero de maior sucesso em toda a história da música brasileira do século XX”. E sobre sucesso, afirma o compositor Klecius Caldas (1994, p. 190) “Não há maior exemplo de democracia: o povo elege sem

³⁷ Noção de Foucault (1969) e introduzida na Escola Francesa de Análise do Discurso por Pecheux.

possibilidade de fraude ou impugnação”. Miltinho³⁸ (2008), fala sobre o sucesso no documentário *No tempo de Miltinho*: “A música é dividida em ritmo, harmonia e melodia. Quando você pisa nisso tudo, sabe como é que se chama isso? Sucesso. Quando você se aproxima ao sentimento do compositor, também é sucesso”. Vale registrar que ao sucesso é creditado um preço: “Aos olhos do público, o artista bem-sucedido é motivo de comentários e interrogações. Ele passa a ser a nova referência mítica de ascensão social, o novo modelo passível de imitação”. (LENHARO, 1995, p. 80). E o sucesso também se alimenta do sucesso: o conhecido passa a ser reconhecido, sentencia, ainda, Lenharo.

Cauby Peixoto, Nora Ney, Linda Batista, Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, Jorge Goulart ... além das compositoras-intérpretes Dolores Duran e Maysa fizeram sucesso e fazem parte do ambiente musical do samba-canção, tematizado por amores desfeitos, paixões inviáveis, fragmentos do cotidiano, a vida privada, o ciúme e a ingratidão. Borges (1982) sugere que a grande metáfora do samba-canção é a injustiça amorosa.

Interessante frisar que aos detentores do sucesso eram cobrados valores conservadores, que à época se faziam fundamentais: família, casamento. Sair da boemia, “regenerar-se”, era possibilidade que o casamento apontava. Campeão de correspondência (cartas) no rádio, Cauby teve noivado inventado e divulgado pelo seu empresário, Di Veras. Isso lhe ocasionava uma maior legitimidade junto ao público feminino.

Analisado no âmbito do sucesso, potencializado pelo rádio a nível nacional, o samba-canção entre 1946-1957 ocupava posição privilegiada em relação aos demais ritmos então em voga, como se pode observar na tabela a seguir, apresentada aqui como uma (a)mostra dessa *diferença*. Optou-se por alocar conjuntamente alguns ritmos³⁹: na coluna “ritmos estrangeiros” os sucessos correspondentes ao bolero, rumba, fox, tango, beguine, rancheira, mambo, valsa ... , e na coluna “choro e ritmos regionais” os sucessos correlativos ao choro; ao baião, xote, coco, moda de viola O “samba”, o “samba e marcha de Carnaval” já trilhavam as paradas de sucesso, anteriormente.

³⁸ Milton Santos de Almeida integrou diversos grupos musicais da década de 40, como vocalista e ritmista: Cançãoiros do Luar, Namorados da Lua, Anjos do Inferno e Quatro Ases e Um Coringa . De 1950 a 1957 foi *crooner* da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo e da Milionários do Ritmo, de Djalma Ferreira. Fez carreira solo a partir de 1960, com sua inconfundível voz anasalada e seu jeito próprio de interpretar.

³⁹ Escolheu-se usar *ritmo* como termo que abarca as mais diferentes formas de apresentação das canções-sucesso face à dificuldade de classificação, uma vez que os termos *gêneros*, *estilos* e *ritmos* encontram-se misturados e imprecisamente definidos no material original da coleta de dados, e também por entender que aqui, nesta abordagem, torna-se desnecessário um procedimento que os distinga.

Tabela 1 – Sucessos: música brasileira popular urbana (1946-1957)

Ano	Samba-canção %	Samba %	Samba/marcha de Carnaval %	Ritmos estrangeiros %	Choro/ritmos regionais %
1946	14,8	14,8	29,6	7,4	33,4
1947	24,3	19,0	27,0	13,5	16,2
1948	33,4	21,2	27,3	6,0	12,1
1949	17,7	26,6	20,5	14,7	20,5
1950	9,4	25,0	25,0	6,2	34,4
1951	10,3	20,6	24,2	17,3	27,6
1952	40,0	6,6	33,4	6,6	13,4
1953	40,0	13,4	16,7	6,6	23,3
1954	17,8	21,3	25,0	17,8	17,8
1955	19,2	30,8	27,0	11,5	11,5
1956	20,7	41,4	13,7	13,7	10,5
1957	39,4	24,2	9,1	18,2	9,1

Fonte: Dados coletados pela Autora em Severiano e Mello (2006); www.decadade50.blogspot.com; www.cifrantiga3.blogspot.com

A partir da observação da tabela apresentada, apreende-se que o samba-canção, isoladamente, foi sucesso à época estudada por este trabalho. Foram elencadas 368 músicas, média de 30 sucessos por ano, das quais 89 são sambas-canção, o que confere a esta música a parcela de 24,2 % do universo verificado, correspondente a 31 ritmos.

Marina, de 1947, foi o início das composições de Dorival Caymmi com temas amorosos urbanos: samba-canção. Compositor baiano que chegou ao Rio no final da década de 30, responsável por reafirmar o lugar da Bahia, Caymmi faria ainda mais vários sambas-canção, como *Nunca mais* (1949), *Só louco*, *Sábado em Copacabana*, , *Nem eu, Não tem solução* (1952) ... *Marina* é a canção destaque do ano. Foi gravada por Dick Farney, Francisco Alves, Nelson Gonçalves e o próprio Caymmi, “[...] derrubando um tabu adotado por nossas gravadoras na época, que não admitiam o lançamento de uma composição por mais de um intérprete”. (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 254). O sucesso veio com a interpretação de Dick, obrigatória nas boates por onde ele cantava.

Os sambas-canção de Caymmi “[...] trazem em si marca da concisão do compositor, que os resgata do excessivo derramamento e dos estertores do ‘dó-no-peito’”, observação cara a Tárík de Souza, citada em Bosco (2006, p. 71). Não deixam de se enquadrar na convenção superlativa do samba-canção, como atestam os versos *tão só, sem ninguém; só louco amou*

como eu amei; nunca mais vou querer os seus beijos, presentes em *Tão só, Só louco* e *Nunca mais*, respectivamente, continua Bosco.

Caymmi foi duramente criticado pelas novas composições a que passou a se dedicar no final dos anos 40 e ao longo da década seguinte, afirma sua biógrafa Stella Caymmi (2001). “Acostumados com seus sambas-de-roda, tipicamente baianos, e canções praieiras, houve quem estranhasse. Caymmi era muito moderno nas suas melodias e nem todos percebiam sua originalidade nas chamadas canções urbanas, na verdade sambas-canção.” (p. 220), disse em relação à crítica recebida no artigo “O outro Caymmi”, do jornalista paulista Arnaldo Câmara Leitão.

Vale ressaltar que no ano de 1952 observa-se uma elevação no percentual de sucesso do samba-canção. É desse ano dois sucessos do cronista e compositor pernambucano que adotou o Rio, Antônio Maria⁴⁰, gravados por Nora Ney (Iracema de Souza Ferreira, 1922-2003): o samba-canção *Ninguém me ama* (parceria com Fernando Lobo⁴¹) e o samba-canção-acalanto *Menino grande*, uma das músicas favoritas de Getúlio Vargas, conforme Lenharo (1995).

Sucesso “lado B”⁴², *Ninguém me ama* vendeu 300 mil cópias e conferiu a Nora o primeiro Disco de Ouro da história da fonografia brasileira concedido a uma cantora. Disse Tinhorão (1975, p. 21), a respeito da canção:

Quando dois cronistas da cidade se unem para retratar musicalmente as mágoas da gente que é gente, pode surgir uma verdadeira obra-prima: é o caso desse samba melancólico mas não triste, saudoso mas não dramático; Antônio Maria e Fernando Lobo criaram, assim, em 1952, esse belo exemplar do cancionário urbano carioca. Nora Ney, sua primeira intérprete, deu justa entonação aos sentimentos expressos, quer na letra quer na música

⁴⁰ Além de compositor de sucessos do período, retratou não só em canções, mas também em crônicas os anos dourados de Copacabana, sua boemia e os seus (des)amores.

⁴¹ Parceria polêmica, Castro (2008a) afirma que em *Ninguém me ama* Antônio Maria “[...] fez rigorosamente tudo: música, letra, caititu, escolheu a intérprete e ainda deu a parceria a seu amigo Fernando Lobo.” (p. 83). Em Lenharo (1995, p. 97), sob o título “Os mistérios de Copacabana”, palavras de Nora Ney: “Eu vi nascer esta música. Foi no Vilarino. Dircinha Batista ajudou na finalização e pediu aos autores para gravar. Ângela Maria, que me viu ansiosa, sugeriu que eu devia gravá-la. Caribé também. Dircinha cedeu e eu fiquei com a gravação. Acreditava no seu sucesso. Caía como uma luva para minha voz. Antes de cantar, a gente ouve dentro de nós os sons que depois se tornarão realidade. Ficava bonito, forte, dizia muito de mim. Não se sabe que Dircinha foi, te fato, autora dos versos finais: *Velhice chegando/e eu chegando ao fim*. Acredito que a música faria sucesso também na sua voz, pois era grande intérprete dramática, ainda que com um timbre oposto ao meu. Ela ficou frustrada com o episódio e chegou a brigar com Antônio Maria.”

⁴² No “lado A” a valsa *Amor, meu grande amor* do italiano H. Crolla, versão de Caribé da Rocha.

Esse samba-canção logo rompeu fronteiras: foi gravado, em duas versões, por Nat King Cole⁴³. A primeira, em português, contou com a participação de Sílvia Telles, e a seguinte, de 1959, em espanhol. *Nadie me ama* recebeu gravação também, nesta mesma época, do cantor mexicano Javier Solís⁴⁴ – *El Rei del Bolero Ranchero*. Curiosa também a versão de Aurora Miranda, de 1970, em esperanto⁴⁵. Eis a letra do emblemático samba-canção:

Ninguém me ama
 Ninguém me quer
 Ninguém me chama de meu amor
 A vida passa
 E eu sem ninguém
 E quem me abraça
 não me quer bem

Vim pela noite tão longa
 De fracasso em fracasso
 E hoje descrente de tudo
 Me resta o cansaço
 Cansaço da vida
 Cansaço de mim
 Velhice chegando
 E eu chegando ao fim

No ano seguinte, mantém-se o alto percentual, e são sucessos *De cigarro em cigarro* (Luiz Bonfá), ainda com Nora Ney; *Orgulho* (Valdir Rocha e Nelson Wadekind) e *Fósforo queimado* (R. Lamago, Paulo Meneses e Milton Legey), ambos com Ângela Maria. Nora e Ângela são cantoras-intérpretes de ligação estreita com o samba-canção. *De cigarro em cigarro* foi regravado no mais recente trabalho de Ney Matogrosso, *Beijo Bandido*, de 2009.

Em 1957, há também um percentual que merece destaque. Nelson Gonçalves (Antônio Gonçalves Sobral) alcança a marca inédita de um milhão de discos vendidos no Brasil, no ano em que o *rock and roll* se consolidava no mercado discográfico brasileiro, a gravação de um samba-canção alcançar tal vendagem, era impensado. Tais observações permitem duvidar da afirmação de Severiano e Mello (2006, p. 243) de que ao “[...] aproximar-se o final da década de 1950, o público, saturado de boleros e sambas amargos, estava pronto para aceitar novidades mais amenas como a bossa nova [...]”. O feito foi impulsionado pelo sucesso *A volta do boêmio* (Adelino Moreira), que celebrava a vida noturna, e onde se nota uma mulher

⁴³ Áudio das gravações disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ISgm5orhvjg>> (em português) e <<http://www.youtube.com/watch?v=mWkyBjz33Z4>> (em espanhol). Acesso em: 28 jul. 2011

⁴⁴ Vídeo com a canção original disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KkZLA4hHqn0>> Acesso em 28 jul.2011.

⁴⁵ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=q26TR-O5WIo>> Acesso em: 28 jul. 2011

compreensiva, que não a incomoda estar na posição inferior à boemia, na preferência do seu amado.

Boemia, aqui me tens de regresso
E suplicante lhe peço a minha nova inscrição
Voltei, pra rever os amigos que um dia
Eu deixei a chorar de alegria
Me acompanha o meu violão

Boemia, sabendo que andei distante
Sei que esta gente falante vai agora ironizar
Ele voltou, o boêmio voltou novamente
Partiu daqui tão contente
Por que razão quer voltar ?

Acontece que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho
Sendo a vida do meu coração
Compreendeu e abraçou-me dizendo a sorrir:
“Meu amor você pode partir
Não esqueça o teu violão
Vá rever os teus rios, teus montes, cascatas
Vá cantar em novas serenatas
E abraçar teus amigos leais
Vá embora, pois me resta o consolo e alegria
Em saber que depois da boemia
É de mim que você gosta mais”

Esse samba-canção marcou a carreira de Nelson Gonçalves, tanto que e a sua interpretação com um grave firme e limpo – característica perfeita para os sambas-canção, e que lhe rendeu outros sucessos –, fixou-se como “definitiva”, trazendo sempre a associação intérprete-canção. Composto por um português que tentou o fado inicialmente, e que nos anos 50, quando trocou a melancolia lusa pela brasileira, atingiu o gosto do público. Outros sucessos da dupla Adelino-Nelson: *Meu vício é você* (1956) e *Fica comigo esta noite* (1961).

Ainda desse ano são os sucessos *Prece de amor* (René Bittencourt) na voz de Cauby Peixoto, e mais os sucessos das também compositoras Maysa e Dolores Duran com *Ouçã* (Maysa) e *Por causa de você* (Tom Jobim e Dolores Duran), respectivamente.

Ouçã foi o maior sucesso da compositora/intérprete de grande popularidade do final da década de 1950. É um samba-canção sentimentalista e amargo (*vai lembrar que um dia existiu/um alguém que só carinho pediu/e você fez questão de não dar/fez questão de negar*), onde o estilo da intérprete alcança significativa expressividade. Um arranjo de cordas abre a canção, que tem ainda uma harpa e um oboé, intensificando o sentimentalismo expresso na

canção, sentimentalismo esse bem característico da época, o que trouxe a Maysa a denominação “cantora de fossa”. Ela incorporava a *persona* da canção, o que agradava o público. Foi uma artista afeita a excessos, bebia durante as apresentações, arremessava copos e microfones naqueles que a atrapalhavam nos shows. Excessos também pelas brigas públicas com maridos e namorados. Não só boleros e sambas-canção atraíram a cantora: em 1961 ela lançou o disco *Barquinho*, e passou a navegar em águas bossanovistas.

Merece destaque o samba-canção *Duas contas* (1955), do multi-instrumentista e violonista Garoto (Aníbal Augusto Sardinha) – integrante do *Bando da Lua* que acompanhou Carmen Miranda nos Estados Unidos – por ter como particularidade o fato de possuir uma letra sem rima, e ser, provavelmente, a única letra desse compositor: *Teus olhos/são duas contas pequeninas/qual duas pedras preciosas/que brilham mais que o luar ...* Foi gravado inicialmente no LP de estreia do *Trio Surdina* (Garoto, violão; Fafá Lemos, violino e Chiquinho, acordeom), disco considerado dos mais originais dentre os instrumentais brasileiros, onde é a única faixa cantada, por Fafá Lemos, de forma intimista, e regravada, por exemplo, por Sílvia Telles em 1957 e Maria Bethânia em 1969. Severiano e Mello (2006) afirmam que a canção tornou-se um clássico bem representativo do período pré-bossa nova.

Para Matos e Faria (1996, p. 47),

Nos anos 60, o declínio da importância do rádio, o grande divulgador do samba-canção e do bolero, foi uma das principais causas da diminuição do sucesso desses dois gêneros musicais. Além disso, novos ritmos se definiam enquanto novos e diferentes, descaracterizando os antigos, como superados. Designava-se uma ‘velha guarda’ em contraponto com uma ‘jovem guarda’ ou uma bossa nova, ocultando toda uma influência e marginalizando-se, mesmo que só inicialmente, o trabalho de vários compositores tradicionais – entre eles, Lupicínio Rodrigues.

Pode-se afirmar que o samba-canção, com suas temáticas aliadas ao intimismo, possibilitou a propagação da bossa nova, não só pela participação de compositores como Tom Jobim e mesmo Vinícius de Moraes. “Até na forma de cantar, o samba-canção prenunciou o estilo bossa-novista, onde o canto falado resgatava a prosa do cotidiano do samba-canção, presente, entre outras, nas interpretações de Lupicínio⁴⁶. (MATOS; FARIA, 1996, p. 47).

⁴⁶ O que pode ser visto na interpretação de *Esses Moços*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pR5euz3b39w&feature=related>> . Acesso em: 24 jul. 2011

Lupi conta, em sua entrevista ao *Pasquim*, que iniciou como cantor e buscou imitar Mário Reis⁴⁷.

Assim, o samba-canção, música de cadência lenta e melancólica se fixa como uma *diferença* no cenário musical da segunda metade dos 40 até quase o final dos 50, e na contemporaneidade, pode-se dizer que a música brega, inicialmente conhecida como música “cafona”, atualizou a gramática da música romântica de então.

*Já me chamaram de cafona, hoje é brega.
Mas, no fundo, eu sou apenas romântico.*

(Waldick Soriano, 2007)

Brega é a música brasileira popular produzida e consumida por camadas discriminadas da população, e pejorativamente assim classificada a partir dos anos 80, como assegura Paulo César Araújo (2005).

Ainda segundo Araújo (2005, p. 15), acerca da discriminação do brega: “sucesso de norte a sul do país, patrimônio afetivo de grandes contingentes das camadas populares, esta vertente da nossa canção romântica tem sido sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira”. Vale ressaltar que em *Uma história da música popular brasileira*, do pesquisador/historiador Jairo Severiano (2008), que se propõe a contar esta história *das origens à modernidade*, a alusão à música brega consta em apenas parte de uma página (p. 434), das suas 504.

Gabbay (2007, p. 8), apoiado em dados colhidos por Guerreiro do Amaral (2006)⁴⁸, afirma que a comercialização do brega na década de 1960 alavancou a indústria fonográfica nacional, notadamente em Recife, Goiânia e Belém, “o que não freou de forma alguma a

⁴⁷Ao contrário dos vozeirões que se ouvia no rádio nos anos 30, o “bacharel do samba” cantava com outro timbre, entonação mansa e uma divisão rítmica mais ágil. Nesta época a gravação de discos deixava a era mecânica para entrar na era do sistema elétrico, e os cantores passavam a fazer uso do microfone. O novo processo favoreceu bastante o seu estilo, mais simples e coloquial. Segundo Severiano e Mello (2006), ao romper com a tradição do bel canto italiano, que imperava até então, ele inaugurou um novo período na história do canto popular no Brasil, que passou a ser mais natural e espontâneo. Mário Reis era também um cantor de voz forte e se adequava perfeitamente à maneira mais operística do canto de Francisco Alves, com quem formou dupla e realizou cerca de 24 gravações, no início da década de 1930.

⁴⁸ Estigma e cosmopolitismo local: considerações sobre uma estética legitimadora do tecnobrega em Belém do Pará. In: III Encontro Internacional da ABET. 2006, São Paulo. *Universos da Música: cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais*, 2006. p. 280-285.

distinção binarista entre povo e elites, respectivamente, popularesco e erudito, ou ainda, mau gosto e bom gosto, todas formas de distinção sociocultural a partir do consumo e do gosto”.

Apesar de não existir um ritmo musical propriamente brega, “existem bregas que são boleros, sambas, canções de batida meio *rock’n roll*, baladas, etc. No entanto, existem padrões estéticos comuns e que se revelam nos temas, no vestuário, nos gestuais, nas formas de cantar que podem ser identificados”. (FACINA, [2007], p. 7). Designam-se, assim, como bregas, seus representantes “legítimos” e “autênticos”: Waldick Soriano, Fernando Mendes, Odair José, Paulo Sérgio, Reginaldo Rossi ..., por apresentarem as características próprias que o brega abarca.

Suas canções apresentam como temáticas as narrativas das vivências românticas nos espaços sociais “populares”: as dores de amor, o ciúme, a tristeza, a ingratidão, as paixões, exageradamente, por vezes, o que se constata da ligação direta com a música romântica do período estudado. Além das particularidades já elencadas, Valente (2007, p. 88) cita Samuel Araújo⁴⁹ que listou traços peculiares que caracterizam a música brega: “1) conteúdos românticos expressos de uma maneira ingênua e/ou exagerada; 2) o emprego de um grande conjunto de instrumentos: cordas, metais e sintetizadores; 3) forte influência das versões internacionais similares”.

Percebe-se que há uma gramática própria, especial e particular na música brega, e que esta música não tenha substituído elementos por outros, mas sim conectado tempos e espaços vários num só.

Waldick, um exemplo

Se há uma certa dificuldade na classificação dos artistas como pertencentes ao brega, Waldick Soriano, baiano, autor de grandes sucessos na década de 1970, é consenso. Na sua trajetória musical, trilhou vários caminhos “[...] tocando em cinemas, cabarés, festivais, churrascarias e boates. Empostado, ganhou de Chacrinha⁵⁰ o apelido de Frank Sinatra do Nordeste. Outros vieram: o homem do chapéu, e, dos historiadores, o mais folclórico dos cafonas” (CASTRO, 2008b, p. 28).

⁴⁹ Brega: music and conflict in urban Brazil. In: *Latin American Music Review*. Austin: University of Texas Press, 1989.

⁵⁰ Abelardo Barbosa, importante apresentador da televisão brasileira nos anos 70.

É um artista carregado de símbolos: chapéu preto, óculos escuros, garrafa de bebida. Figura destacada na cena musical brega, foi cantando boleros seus e/ou versões que conquistou o seu público, que lhe é fiel.

Num olhar ao DVD *Waldick Soriano ao Vivo* (2007), no qual suas canções de sucesso são revisitadas, percebeu-se que existem temáticas bem particulares no seu repertório: o “moço pobre”, o ciúme, o “grande amor”, a saudade, a solidão, a nostalgia, o desprezo, os amores desfeitos ou impossíveis, a beleza da “sua”mulher ... Chama a atenção o fato de que, das 17 faixas que compõem o DVD, três se referem ao gênero textual carta, espaço usado pelo narrador para relatar suas dores de amor. Há no sucesso *Dama de Vermelho* uma conversa com um garçom, situação também usada pelo intitulado Rei do Brega, Reginaldo Rossi, recorrência da temática solidão e bebida, que remete a *Bar da Noite* (Haroldo Barbosa/Bidu Reis, 1953), gravação de Nora Ney. *Eu não sou cachorro, não* (1972) é a música mais emblemática do seu repertório, e diz respeito à humilhação, temática repetida em *Eu também sou gente*.

Waldick Soriano projetou-se como artista de sucesso no período de repressão política pós AI-5. Cantando a tristeza do dia a dia da parcela discriminada da população, participou de um involuntário embate com a censura vigente no regime militar: o bolero *Tortura de amor* (1974) teve sua execução e radiodifusão públicas proibidas no país. “Lançada em disco numa gravação do próprio autor em 1962”, segundo Araújo (2005, p. 74), a referência a uma palavra que remetia aos porões da ditadura foi o suficiente para que a canção fosse censurada.

E assim, Waldick pode ser enquadrado como parte de um santuário de personagens “[...] sacralizados como referências para a continuidade da categoria [...], mitos próprios para a construção de uma história e de uma tradição de cada categoria”. (TROTTA, 2005, p. 189), criando uma genealogia do ramo Soriano.

2.3 RIO DE JANEIRO E DO SAMBA-CANÇÃO

*Cidade que ninguém resiste
Na beleza triste de um samba-canção
(Vadico /Noel Rosa, 1936)⁵¹*

⁵¹ *Cidade Mulher*, gravada originalmente por Orlando Silva.

Meu Rio de Janeiro⁵² (Nelson Trigueiro e Oscar Belandi, gravação de Dick Farney, de 1948).

Rio, tu és de janeiro e do ano inteiro, quem há de negar?
Praias, tens Copacabana
Que toda semana convida a nadar
Teu clima é bem tropical
E o teu carnaval é uma consagração
Rio tu és de janeiro
E és sempre o primeiro num samba-canção.

A Ilha de Paquetá é uma jóia rara em tua Guanabara
Pão de Açúcar, Corcovado, teu céu tão lindo constelado
Deus me fez brasileiro, e eu me sinto feliz
Desafio quem prove o contrário
Nestas palavras que o meu samba diz.

Nem só sambas, boleros, baiões e sambas-canção faziam parte da trilha sonora do Rio de Janeiro. Nem só canções que o saudavam, como a exposta anteriormente. Ora, havia o carnaval e suas músicas próprias. Um panorama dos primeiros anos da década de 1950 apontam o Rio como uma cidade com problemas de infra-estrutura básica, como falta de água e luz. Havia uma corrida imobiliária sem precedentes, enquanto o salário médio do operário era de 1.115 cruzeiros, o aluguel de um minúsculo apartamento girava em torno de 2.500 cruzeiros. Isso contribuía para o aumento dos números de favelas e os empregos escasseavam. A Capital Federal, em 1950, já contava com uma população de mais de 2 milhões de habitantes e apenas 213.961 trabalhadores industriais, 40.900 comerciários e cerca de 60.000 funcionários públicos. Quem não se enquadrava nestes números, e fazia parte da população economicamente ativa, vivia de subemprego. O contingente populacional do Distrito Federal era formado por migrantes nordestinos, mineiros, paulistas e paraenses, além dos do próprio estado, muitos dos quais descendentes de imigrantes portugueses, espanhóis e judeus. A especulação imobiliária, desacompanhada de um plano de infra-estrutura urbana, acabou gerando os problemas citados, segundo *Nosso Século* (1985).

No carnaval de 1954, por exemplo, várias marchinhas de carnaval deixaram de lado os temas recorrentes como cachaça, juras de amor ..., e passaram a denunciar as mazelas sociais, e a situação porque passavam as massas proletárias são denunciadas pelos compositores, como se o povo lhes outorgasse o direito de defendê-los. As denúncias podiam não surtir

⁵² Gravação disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=rSgJ-9pyEls>>

efeito, mas eram cantadas, como em *Vagalume* de Vitor Simon e Fernando Martins, gravação do conjunto Anjos do Inferno e de Violeta Cavalcanti.

Rio de Janeiro
Cidade que nos seduz
De dia falta água
De noite falta luz

Abro o chuveiro
Não cai nem um pingo
Desde segunda
Até domingo.

Eu vou pro mato
Ai! pro mato eu vou
Vou buscar um vagalume
Pra dar luz ao meu chatô

Cidade que acolhia os artistas de fora e se tornava lugar de enunciação dos seus discursos musicais, era também a cidade da elegância, que promovia desfiles nos clubes sofisticados. Celebidades estrangeiras a visitavam, e se apresentavam nas boates, como a do Hotel Vogue, que foi consumida num incêndio em 1955. Os bares concentravam-se em Copacabana, e a boemia por lá era praticada.

No campo musical, dá-se um interessante embate entre dois compositores: um mudancista, outro antimudancista, como reação à mudança do Distrito Federal para Brasília, que começou a ser construída em 1957, e fazia parte do plano modernizador do presidente Juscelino Kubitschek. Os admiradores da cidade do Rio de Janeiro, residentes ou não, se ressentiram, uma vez que tal mudança acarretaria na perda não só da posição privilegiada de Capital Federal, como também do Senado e da Câmara de Deputados. Enquanto no Rio lamentava-se a perda de prestígio, Brasília tentava atrair moradores com a promessa de desenvolvimento e prosperidade. Antimudancista, o compositor Billy Blanco fez o samba *Não vou pra Brasília*, gravado por Moacyr Silva e seu conjunto em 1957, e logo censurado:

Eu não sou índio nem nada
Não tenho orelha furada
Nem uso argola
Pendurada no nariz
Não uso tanga de pena
E a minha pele é morena
Do sol da praia onde nasci
E me criei feliz
Não vou, não vou pra Brasília
Nem eu nem minha família

Mesmo que seja
 Pra ficar cheio da grana
 A vida não se compara
 Mesmo difícil, tão cara
 Eu caio duro
 Mas fico em Copacabana

Em contrapartida, têm-se o *Samba em Brasília*, de Ataulfo Alves, mudancista, também de 1957.

Trabalhador eu sei que sou
 Me dê um palmo de terra, doutor
 Garante a minha família que eu vou
 Levo comigo Conceição e Dorotília
 Violão e tamborim
 Vou fazer samba em Brasília
 Parto, saudoso do meu
 Rio de Janeiro
 Mas eu vou ficar famoso
 Lá serei o primeiro

2.3.1 Copacabana, cartão-postal sonoro

A *princesinha do mar* foi cantada em vários versos. Do samba-canção ao xote. De Caymmi, *Sábado em Copacabana* (1952) a *Xote de Copacabana* (1954), de Jackson do Pandeiro. Jackson conheceu Luiz Gonzaga em 1953, que o convida a morar no Rio, e recusa ficar, num primeiro momento, sentindo-se despreparado. Em 1956 casou-se com Almira, que se tornou sua parceira nas apresentações. No mesmo ano o casal foi para o Rio de Janeiro, ganhando reconhecimento, sucesso de público e crítica. Baiões, cocos, rojões, sambas e marchinhas de carnaval faziam parte do repertório eclético de Jackson.

Como está narrado na canção que segue, ele voltou para o Rio; foi contratado pela Rádio Nacional, brilhou no *César de Alencar*, e alavancou por lá sua carreira de sucesso. As canções citadas trazem um Rio de Janeiro “aberto”, com o mar participando da sua trama.

Eu vou voltar que não aguento
 O Rio de Janeiro não me sai do pensamento
 Ainda me lembro que eu fui à Copacabana
 E passei mais de uma semana
 sem poder me controlar
 Com ar de doido que parecia estar vendo
 Aquelas moças correndo
 de maiô à beira-mar

As mulheres na areia
 Se deitam de todo o jeito
 Que o coração do sujeito
 Chega a mudar a pancada
 E muitas delas vestem
 Um tal de biquini
 Se o cabra não se previne
 Dá uma confusão danada

O biquíni, invenção norteamericana de 1946, já circulava pelas areias de Copacabana. E por Copacabana circulavam “[...] estrangeiros e nacionais, banqueiros milionários e bancários, políticos, assassinos e cocainômanos, intelectuais e ‘cafajestes’, que cumpunham uma trama de relações multifacetadas e de infinitas conexões.” (MATOS, 1997, p. 36). Em suas avenidas, particularmente as da praia, automóveis conversíveis passeavam, num cenário em constante movimento. Ali se via uma tendência de novas formas de ver o mundo, um individualismo, a impessoalidade de certas relações; o processo acelerado da própria ocupação urbana, vinculada a uma expansão de imóveis mais acessíveis, refletia em apartamentos pequenos e baratos, atraindo outros setores sociais, afirma Matos (1997).

A boemia de Copacabana não se parecia com a da Lapa. Boates como a Vogue era frequentada pelos cronistas da imprensa, pelo pessoal de música popular, e por ricos em férias. No Beco das Garrafas⁵³, assegura ainda Matos (1997, p. 42): “[...] as madrugadas eram intermináveis; tudo era música, bebida, papo livre, ensaios, promessas, talentos circulando à procura de um apoio.”

Valsa de uma cidade de Ismael Neto e Antônio Maria (1954), canção de amor ao Rio de Janeiro, além de não ser um samba, e sim uma valsa, composta por um paraense e um pernambucano, trazem a alusão a Copacabana logo nos seus primeiros versos:

Vento do mar no meu rosto
 E o sol a queimar, queimar
 Calçada cheia de gente a passar
 E a me ver passar
 Rio de Janeiro, gosto de você
 Gosto de quem gosta
 Deste céu, deste mar
 Dessa gente feliz
 Bem que eu quis
 Escreve um poema de amor
 E o amor
 Estava em tudo que eu vi

⁵³ Assim chamado porque os moradores jogavam garrafas das janelas dos edifícios, contra o barulho dos boêmios que os impediam de dormir.

Em tudo quanto eu amei
Tinha alguém mais feliz
Que eu
O meu amor
Que não me quis

Enquanto para uns há um cantar que a enaltece, para outros Copacabana é responsável por um saudosismo, que parece exagerado. Martins (2004), em texto de 1948, faz o seguinte relato:

Como o Rio tem mudado nestes últimos anos! Pode-se quase dizer que Copacabana vai aos poucos matando o Rio. Porque Copacabana pouco ou nada tem a ver com o Rio. Copacabana é alegre, é luminosa, é turística, cosmopolita, vitaminada, esportiva e incontestavelmente bela. Mas não é o Rio. O Rio é a velha cidade imperial das ruas mal calçadas que aos crepúsculos se iluminavam a bico de gás. São os becos estreitos e sinuosos, com recordações coloniais apontando a cada passo. O rio é a rua da Misericórdia, a praça da Bandeira, o Catete, o largo do Machado, a Tijuca, Vila Isabel, Flamengo, Laranjeiras, Andaraí, Engenho Novo. O Rio é a Lapa. (p.255-56).

Copacabana é título do samba-canção que abre o período contemplado por este estudo. A ligação do bairro carioca com este samba *diferente* foi assim afirmada por Bosco (2006, p. 68): “[...] o bairro de Copacabana está para o samba-canção como a Praça Onze, a Vila e o Estácio estão para o samba, como Ipanema para a bossa nova e as vanguardas para São Paulo. Foi nas boates de Copacabana que o samba-canção apresentou seus expoentes maiores.” Numa espécie de lamento, escrevia Rubem Braga (2002) em janeiro de 1958, no final da crônica *Ai de ti, Copacabana!*: “Pinta-te qual mulher pública e coloca todas as tuas jóias, e aviva o verniz de tuas unhas e canta a tua última canção pecaminosa, pois em verdade é tarde para a prece [...]. Canta a tua última canção, Copacabana!” (p.342).

3 O RÁDIO REVIS(I)TADO

*Eu sou o cantor do rádio
O cantor que nunca viste
E que não verás jamais*

*Sou a melodia triste
Os tangos sentimentais
O blues, o samba-canção
Que vem através do espaço
Pela estrada da amplidão
Emocionar os teus sentidos
Acarinhar os teus ouvidos
Fazer vibrar teu coração*

*Mulher amada, fantasiada
Pelo meu sonho emocional
Ouve o tristonho cantor do rádio
Nesta balada sentimental*

*De onde és tu ?
Lyon, Corrientes ?
Talvez do Leme
De Honolulu,
Mas que eu te quero
Moi je t'aime
Amo-te muito
I love you*

(Custódio Mesquita/Paulo Roberto, 1933)⁵⁴

Para trilhar esta história musical, cultural e social, faz-se necessário sintonizar os responsáveis pela divulgação/sucesso da música brasileira popular urbana, que são os meios difusores de som – o rádio; e de som e imagem – a TV. Era o advento da era tecnológica: TV (1950); disco 33 rotações (1951); disco 45 rotações (1953) e o aperfeiçoamento da gravação de som. Sai o disco de cera, entra a fita magnética e inicia-se o período de maior prestígio do rádio: os programas de auditório, fazendo com que a massificação radiofônica tivesse o seu ápice nos anos 1950. No caso específico deste estudo a atenção se concentrará no rádio, em face de sua soberania na trajetória musical do período.

Toda obra tem materialidade, que é o discurso. Para Stuart Hall (2006), o discurso deve ser transformado em práticas sociais para que produza efeitos. “Se nenhum ‘sentido’ é apreendido, não pode haver ‘consumo’” (p.366). Como se dá essa produção de sentidos na interação da música com o ouvinte, as práticas de recepção, Hall (2006, p. 368) garante: “[...]”

⁵⁴ *Cantor do Rádio*, fox-canção gravado por João Petra de Barros.

as estruturas de radiodifusão devem produzir mensagens codificadas na forma de um discurso significativo. As relações de produção institucionais e sociais devem passar sob as regras discursivas da linguagem para que seu produto seja ‘concretizado’”, e que este conjunto de efeitos influencia, entretêm e persuadem com consequências emocionais, ideológicas e comportamentais.

No Brasil, a primeira transmissão radiofônica deu-se em 7 de setembro de 1922, na Exposição Comemorativa ao Primeiro Centenário da Independência do País. Várias mudanças foram efetuadas na capital federal, no início da década de 1920, e uma delas foi a derrubada do Morro do Castelo, dando lugar aos pavilhões que abrigaram a Exposição. Aí se pretendia mostrar o país próspero, saudável e, principalmente, moderno. (CALABRE, 2004). “Assim sendo, não poderia haver momento mais propício para apresentar à sociedade brasileira uma das mais recentes novidades tecnológicas que encantava o mundo: o rádio!” (p. 10). Foi ao ar o discurso oficial do presidente da República, Epitácio Pessoa, e trechos da ópera *O Guarany*, de Carlos Gomes, estes executados e transmitidos diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, causando encantamento e espanto no público.

No ano seguinte, nascia a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, iniciativa do médico e antropólogo Roquette Pinto – nome emblemático do rádio no Brasil – e de Henrique Morize. Oficialmente é a primeira emissora de rádio brasileira, e que se pretendia uma grade com programação estritamente cultural e educativa.

De acordo com Calabre (2004), em 1926 foi inaugurada a Rádio Mayrink Veiga, irradiando uma programação voltada para conquistar ouvintes em novas camadas sociais. Na década seguinte, as inovações tecnológicas fizeram surgir mais emissoras com finalidades comerciais, buscando atrair um público maior. As emissoras do Rio de Janeiro começam a contratar cantores como Carmen Miranda, Francisco Alves, Linda Batista, Mário Reis. Foi nesse período que as emissoras começaram a receber o público em seus estúdios. Entra e rouba a cena a Rádio Nacional, que será comentada na próxima seção deste estudo.

No final do ano de 1947, cientistas norte-americanos revolucionam o rádio com a descoberta do transistor. A partir de então, começam a popularizar os pequenos aparelhos portáteis que tinham o poder de interferir e reordenar o cotidiano dos ouvintes. Só no Rio de Janeiro de 1948, segundo Faour (2002), já havia 13 opções⁵⁵ de rádios. A Rádio Mayrink

⁵⁵ Rádio Clube do Brasil, Rádio Cruzeiro do Sul, Rádio Globo, Rádio Guanabara, Rádio Jornal do Brasil, Rádio Mauá, Rádio Ministério da Educação e Saúde, Rádio Roquete Pinto, Rádio Tamoio, Rádio Vera Cruz, e as três principais: Rádio Tupi, Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional.

Veiga dominou a cena entre os anos 30 e meados dos 40, sendo posteriormente sobrepujada pela Rádio Nacional.

As ondas do rádio se estabeleceram como um fenômeno de comunicação de massa – o que se deu quando da gravação elétrica – fato que provocou o aparecimento e a inevitável expansão deste meio, quer pela qualidade do que se transmitia – o que a transmissão das gravações mecânicas não oferecia –, quer pela diversidade musical. O rádio expandiu-se, também, face ao barateamento progressivo do aparelho. Ao rádio coube a contribuição para o desenvolvimento e ampliação do mercado de discos no país, além de transmissor musical em ondas sonoras, bastando para tanto o aparelho receptor que as captasse.

Luiz Tatit (2006, p. 54) afirma que depois

[...] da gravação e da difusão em massa pelo rádio e mais tarde pela televisão, a canção revelou-se a linguagem mais apropriada para os novos tempos. Era breve, com trechos recorrentes de fácil memorização, estimulava a dança espontânea, caracterizava quadros passionais, transmitia recados, comentava o cotidiano e ainda podia ser produzida em grande número [...].

Diretamente, favoreceu a popularização da música no Brasil e ofereceu possibilidades de se realizar leituras significativas das vozes circulantes neste meio. Os sambas-canção aqui aludidos tiveram seus sucessos alargados pelo rádio, uma vez que nos palcos das boates de Copacabana ocorria um sucesso localizado.

Com o advento do rádio, abria-se aos brasileiros o acesso à informação, ao lazer e ao consumo; veículo integrado à urbanidade que se ordenava, o rádio difundia padrões de comportamento, divertia e emocionava seus ouvintes. As famílias se postavam ao redor do rádio para ouvir músicas, acompanhar as novelas e o noticiário.

Tal acesso foi alargado pelas revistas especializadas em noticiar, mostrar as faces e a vida íntima dos artistas que o faziam acontecer. Duas revistas se destacaram: *Revista do Rádio* (RR) e, em menor relevância, *Radiolândia*. Figurar nas capas dessas revistas era o sonho da classe artística que frequentava os palcos dos auditórios das rádios, e tinham suas vozes difundidas através do aparelho mais cobiçado nos lares do país, onde bens de consumos eram escassos, quase todos importados, não se tinha indústrias, e o aparelho de rádio figura como o primeiro bem de consumo eletrônico do Brasil.

A *Revista do Rádio* foi uma publicação que circulou a partir de fevereiro de 1948, foi pioneira como publicação que cobria, exclusivamente, o meio radiofônico. Circulou por 22

anos, como “[...] um dos veículos mais importantes e populares de divulgação da classe artística nacional.” (FAOUR, 2002, p. 12).

Idealizada pelo jornalista e criador de novelas religiosas para o rádio, Anselmo Domingues, com a participação de Borelli Filho, a RR em dois anos já alcançava recordes de vendagem. Em 1949 ela já vendia 50 mil exemplares, e no ano seguinte passou de mensal a publicação semanal. Era leitura obrigatória, pelos fãs que buscavam “as últimas” e as fofocas sobre astros e estrelas que desfilavam no rádio brasileiro. Era lida por pessoas de várias idades e classes sociais, divulgava todas as rádios, razão para agradar a um público mais amplo.

Segundo Faour (2002), a revista tinha os ingredientes certos para este público: informações sobre a vida pessoal e artística das celebridades em cartaz; havia fuxicos e um pouco de apelação em suas manchetes para atingir em cheio a curiosidade dos leitores. Seção como “Ficha completa”, por exemplo, trazia informações sobre os artistas na forma de pequenas frases, organizadas como um fichário. “Eu sou assim” era outra seção dividida em duas colunas: “Eu gosto” e “Eu não gosto”. Já a seção “24 h na vida de um artista” mostrava o dia a dia dos artistas, muitas vezes inventado pelos redatores. Outra seção curiosa era a “Minha casa é assim”. Vale ressaltar que quando um artista tinha carro, era fato destacado nas matérias como forma de evidenciar o *status* do mesmo.

Aparecer na RR era sinônimo de popularidade, mas ser alvo dos “Mexericos da Candinha” era a consagração. Seção criada a partir de fevereiro de 1953, passou a ser a mais popular da revista, que recebeu de Roberto e Erasmo Carlos uma canção em 1965. Quem redigia os mexericos era o Borelli, e segundo Lenharo (1995) itens da coluna eram dirigidos aos novos hábitos e comportamentos dos artistas ao longo da carreira.

A partir de 1950 o concurso de Rainha e Rei do Rádio passou a ser vinculado à RR. Circulava na Revista um cupom, o qual era envelopado e enviado juntamente com uma nota de um cruzeiro, sob a alcunha de angariar fundos para a construção do Hospital do Radialista.

Importante fonte da história cultural brasileira, documentou o processo pelo qual passou o rádio no Brasil, até o seu declínio, quando passou a se chamar *Revista do Rádio e TV*, nos anos 1960, uma adequação aos novos tempos.

Outra publicação sobre o rádio, a revista *Radiolândia*, inspirada num semanário homônimo argentino, foi criada em 1952 pela Rio Gráfica e Editora e circulou até 1962. Não tinha o mesmo destaque a RR, mas contitui, também, importante publicação sobre a Era do Rádio no Brasil.

A música popular urbana das décadas de 1940 e 1950, centrada no Rio de Janeiro, está intimamente vinculada ao rádio, especialmente a Rádio Nacional, que a difundia para os mais distantes rincões do País.

3.1 NACIONAL, A RÁDIO DO RIO

O povo brasileiro fala a língua da Nacional
Rubem Braga

Em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro fez a sua primeira transmissão oficial. Empresa privada pertencente às Organizações Victor Costa, foi estatizada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas com o Decreto-Lei n. 2073, de 8 de março de 1940, transformando-se então em rádio oficial do governo brasileiro. Em 1942, a rádio do 21º andar do edifício *A Noite* inaugurou a primeira emissora de ondas curtas, fato que deu aos seus programas uma dimensão nacional. A PRE 8 já iniciou suas atividades com a pretensão de se transformar na maior do país. (CALABRE, 2004). Ocupou por mais de 20 anos a liderança do rádio no Brasil, destacando-se como a principal emissora da América Latina, como atestam Saroldi e Moreira (2005). Era transmitida para diferentes continentes, em diversos idiomas e tinha na sua programação uma variedade e riqueza de conteúdos, que a destacava. Ser artista ou cantor de rádio era desejo de milhares de pessoas, especialmente os jovens, e pertencer aos *cast* da Rádio Nacional era sinônimo de prestígio e escalada para o sucesso em todo o país.

Coube a Getúlio Vargas se apropriar da radiodifusão, intervindo estrategicamente no setor com medidas que passaram a influenciar o sistema de rádio no Brasil: fidelidade de horário e programação com temáticas específicas e dirigidas. Impôs sanções a diferentes áreas culturais através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 e ligado diretamente à Presidência da República, que passou a regular e censurar as manifestações culturais, notadamente as musicais que exaltassem valores diferentes daqueles vinculados à ordem vigente no Estado Novo, a exemplo do tema “malandragem” nas canções. Por outro lado, permitia-se, ainda que controladas, inferências chistosas, caricaturais, com a sua figura, quer seja através do desenho, no teatro e mesmo na música. Vê-se com isso uma forma de demonstrar um governante que permitia a convivência com as críticas, ao tempo em que sua imagem tornava-se fortalecida junto às massas.

Único veículo “oficial” em que não se sentia ranço forte do governo Vargas era a Rádio Nacional, segundo Faour (2002). Getúlio não exigia que se parasse a programação para entrar pronunciamentos seus, e quando, eventualmente acontecia, eram pequenos.

Matos (1982, p. 88) afirma que o “namoro” de Vargas com o samba já vinha de algum tempo:

Em 16 de julho de 1926, ainda deputado, fizera aprovar o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, determinando o “pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas”. Em 1934, já presidente, aumentou os direitos das transmissões radiofônicas, atendendo à solicitação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, apesar de uma greve das estações de rádio em protesto contra a medida. Por decreto seu, as emissoras, que até então pagavam 90.000 réis ao autor da música que transmitiam, passaram a pagar 500.000.

Tais medidas auferiram para Getúlio a simpatia entre os sambistas, de um modo geral. Ainda em Matos (1982), vê-se que em 1937 um decreto seu determinava que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico. A interferência, cada vez maior, no mundo do samba e do carnaval por parte das autoridades logrou importantes dividendos políticos a Vargas e promovia a sua imagem junto às classes economicamente subalternas.

Apesar do controle do Estado, a Rádio Nacional era gerida como empresa privada e mantinha-se com recursos oriundos de publicidade. O Estado Novo estava mais interessado no poder e na penetração do rádio como instrumento de propaganda. Os lucros recebidos através da publicidade eram aplicados na melhoria da estrutura da rádio, e assim a PRE 8 mantinha o melhor elenco de músicos, cantores e radioatores da época, além de poder, constantemente, realizar atualização e melhoria de suas instalações e equipamentos.

Segundo Cabral ([2001], p. 87),

a Nacional dispensava a ajuda oficial, pois, durante mais de 20 anos, foi o veículo de comunicação com a maior receita publicitária do país. Tal receita era suficiente para pagar os salários de 9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radiatores, 39 radiatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotógrafo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados.

O primeiro ídolo da Rádio, cronologicamente, foi Orlando Silva. Contratado logo no início da Nacional, permaneceu por pouco tempo, e teve a sua atuação de intérprete musical

destacada e espalhada para todo o país. São vários os sucessos que ficaram para a posteridade impressos em voz do “Cantor das Multidões”.

A Nacional foi pioneira no radiojornalismo, e criou, em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, o *Repórter Esso*, “testemunha ocular da história”, apresentado por Heron Domingues desde 1944, dono da voz que consagrou o programa que permaneceu no ar até o final do ano 1968. Sua finalidade era noticiar a Guerra sob o ponto de vista dos países aliados. Era “o primeiro a dar as últimas”.

Na América Latina, segundo Martín-Barbero (2006), dá-se a implantação dos meios e constituição do massivo, entre os anos 1930-1950, e o “[...] papel decisivo que os meios massivos desempenharam nesse período residiu em sua capacidade de se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação⁵⁶” (p. 233). O cinema, em alguns países latinos americanos, e o rádio em quase todos proporcionaram aos moradores uma primeira vivência cotidiana da Nação. E a partir da melodramaticidade que o cinema e a música de então exibiam, Martín-Barbero garante: “é justamente a mistura da comicidade e drama popular o que dá origem ao público do rádio” (p.240). O público se vê nesta mediação, neste movimento de transformação social.

Em 1943, o maestro Radamés Gnattali, figura marcante na PRE 8, estreia juntamente com José Mauro e Haroldo Barbosa o programa *Um Milhão de Melodias*, programa esse patrocinado pela Coca-Cola, que lançava o seu refrigerante no Brasil: “[...] os grandes anunciantes do rádio na década de 1940 foram as multinacionais que se instalavam no país.” (CALABRE, 2004, p. 15).

Especificamente para o Programa foi criada a Orquestra Brasileira, regida pelo maestro Radamés: dois violões, um cavaquinho, cinco saxofones, três pistões, dois trombones, três flautas, oboé, fagote, clarinete e uma harpa, além do naipe de violinos e violoncelos, bem diferente do acompanhamento por “regional”, formação instrumental básica que tinha o violão, o violão de sete cordas, o cavaquinho, o bandolim, o pandeiro e a flauta. O objetivo, segundo Saroldi e Moreira (2005) era dar à música daqui um tratamento orquestral similar ao franqueado às composições estrangeiras. “Era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo e país, mas ligada às fontes de nossa tradição musical.” (p.

⁵⁶ Segundo o historiador e filósofo francês Ernest Renan (1823-1892) “[...] é um princípio espiritual, resultante das complicações profundas da história, [...] não um grupo determinado pela configuração do solo [...]. A existência de uma nação é (perdoem-me esta metáfora) um plebiscito de todos os dias”. (1882, p. 18-19).

61). Uma inovação com arranjos próprios, de repertório de Radamés e Paulo Tapajós, e que cabia a José Mauro e Haroldo Barbosa pesquisar as novidades nos discos e no cinema. Assim, Haroldo tornou-se o fornecedor de versões para, principalmente, Francisco Alves.

Ao tempo em que acontecia o desenvolvimento das orquestras da Rádio Nacional, Almirante (Henrique Foreis Domingues), “a maior patente do rádio”, produziu e apresentou nove programas. Um deles, *Aquarela do Brasil*, confirmava “[...] de maneira definitiva a característica verde-amarela de Almirante, aliada a um conhecimento respeitável da história musical do país” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 68). Destacado como radialista, pioneiro do programa montado e produzido, Almirante – apelido por ter servido à Marinha – também foi cantor, além de um dos primeiros pesquisadores da música brasileira. Na década de 40 abandonou a carreira de cantor e passou a se dedicar exclusivamente à atividade de radialista. Com a preocupação com músicos já então esquecidos, na década de 50, como Donga, Pixinguinha e João da Baiana, Almirante passou a se interessar pela preservação da história da música popular brasileira, bem como defender uma volta aos anos 30, tal qual a *Revista da Música Popular*, e em 1963 lançou o livro *No tempo de Noel Rosa*, seu companheiro no *Bando dos Tangarás*. Em 1990 foi biografado por Sérgio Cabral sob o título *No Tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*.



Figura 3: Auditório da Rádio Nacional, anos 40⁵⁷.

⁵⁷ Fotografia disponível em: <<http://www.business television.com.br/site/blog/?m=201009&paged=2>>

Esta canção nasceu pra quem quiser cantar
 Canta você, cantamos nós até cansar
 É só bater e decorar
 Pra recordar, vou repetir o seu refrão
 Prepare a mão, bata outra vez
 Este programa pertence a vocês.

Começava o programa de maior audiência do rádio brasileiro de todos os tempos, *César de Alencar*, “coqueluche” das tardes de sábado, que estreou em 1945. Segundo Faour (2002), o apresentador foi a figura masculina que mais vezes apareceu na capa da RR – 19 –, perdendo apenas para Cauby Peixoto, que apareceu 40 vezes. Superlotado, o auditório de 600 lugares canta e acompanha com palmas e bater de pés a música de abertura do Programa. Depois do costumeiro “alô, alô, alô, boa tarde, ouvintes; boa tarde, auditório”, entram no ar os “reclames” e logo surge o cantor com seu terno branco, sapato de verniz, em meio à gritaria do auditório. Milhões de aparelhos de rádio estão ligados, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Poucas vezes o ponteiro sai do dial da PRE 8. (NOSSO SÉCULO, 1985). Às mulheres que formavam filas ainda de madrugada para garantir lugar no auditório, geralmente gente humilde, e por serem, em grande parte, negras e mulatas, uma denominação pejorativa e racista: “macacas de auditório”, expressão cunhada pelo jornalista Nestor de Holanda.

No seu auge, nos anos 1950, a Nacional chegou a ter mais de 50% da preferência do público. Mulher não podia trajar calça comprida nos seus auditórios, além da exigência de roupas a rigor nos programas noturnos; homens só de paletó e gravata. Programa como o *César de Alencar* passou a cobrar ingresso, artifício para uma seleção social dos frequentadores do auditório. O rádio foi o espaço preenchido no lazer como uma das únicas alternativas ao vazio cultural de setores urbanos desprivilegiados. (GOLDFEDER, 1980).

Tinhorão (1981) afirma que os programas de auditório se transformavam em espetáculos em que “o centro de interesse é local, mas seus sorteios, concursos, brincadeiras e ruídos chegam aos mais distantes pontos do Brasil, estimulando a imaginação e o interesse das grandes camadas do interior pela vida urbana da então capital do Brasil” (p.66), e que “ganha uma importância sócio-cultural de tal relevância que passa a merecer estudo à parte como fenômeno absolutamente original de comportamento urbano” (p.69).

Para Máximo (2007b, p. 28-29), os programas de auditório

[...] foram fundamentais na divulgação e popularização da música popular e seus artistas, por mais que tenham sido alvo de campanha preconceituosa e elitista por parte da inteligência. Frequentados por uma pequena multidão em

que se misturavam classe média e gente mais humilde, unidas pelos fã-clubes que funcionavam como torcidas organizadas de seus ídolos, os auditórios foram um cenário na vida da grande cidade.

Nem todas as torcidas eram espontâneas: algumas obedeciam ao comando de empresários e artistas, como por exemplo, as de Cauby Peixoto, que eram pagas para chorar, desmaiar, invadir o auditório, agarrar o ídolo e rasgar suas roupas. Segundo Cabral ([2001]), Cauby Peixoto foi o último ídolo da época áurea da Rádio Nacional: 1954.

Rivalidades também aconteciam, principalmente em época dos concursos de Rainha do Rádio, como no caso das cantoras Marlene (Vitória de Marino Bonnaiutti) e Emilinha Borba (Emília Silvana da Silva Borba), nomes intimamente ligados aos tempos áureos da Rádio Nacional. Emilinha – a favorita da Marinha – apresentou-se nos cassinos da Urca e Copacabana e noutras emissoras antes de ser contratada pela Nacional, e logo depois passou a contar com um fã-clube, com filiais em todo o Brasil. Soberana na Rádio Nacional, só se viu abalada em 1949, quando Marlene – a favorita da Aeronáutica – a derrotou na eleição para Rainha do Rádio. Emilinha só foi coroada em 1953. A mobilização em torno das duas estrelas era tamanha. Comenta Cabral ([2001], p. 88) que

Baseado nessa rivalidade – sem dúvida, gostosamente estimulada pela Rádio Nacional – o senador Caiado de Castro afirmou que a sociedade brasileira era dividida entre emilínistas e marlenistas, frase que levou a revista Radiolândia a fazer uma visita ao Congresso para saber quem era de um lado e quem era do outro. Todos os parlamentares consultados responderam, mas, sendo um eleitorado político, acabou vencendo a ala que votou nas duas.

Quando venceu o concurso para Rainha do Rádio, Emilinha era a cantora mais popular do país, a mais comentada, campeã de correspondência da PRE 8, o que fez com que a Rádio Nacional, para garantir a audiência, escalou cada uma para os seus dois maiores programas de auditório: *César de Alencar*, com Emilinha; *Manuel Barcelos*, com Marlene.

Sobre as duas, Goldfeder (1980, p. 73-74) afirma que

Marlene surgiu impondo padrões relativamente liberalizadores não só em relação à sua imagem, como também em função de seu repertório. [...] propunha uma ruptura parcial com o tom moralista-conservador tão próprio da sua rival. Sofisticada e moderna, ela se projetou através de um quadro mais ousado e sensual [...].

Cabe citar aqui a primeira parte da marchinha de carnaval *Fanzoca de rádio* (Miguel Gustavo, 1958): *Ela é fã da Emilinha/não sai do César Alencar/grita o nome do Cauby – Cauby!/?e depois de desmaiar/pega a Revista do Rádio/e começa a se abanar... .*

Outra cantora, Dalva de Oliveira (Vicentina de Paula Oliveira, 1917-1972) , teve a escalada de sucesso mais repentino da Rádio Nacional. Quando se separou do marido, o compositor Herivelto Martins, o que a levou a afastar-se do *Trio de Ouro*, liderado por ele, ela já constava com quinze anos de carreira. Até a separação, não era cantora de grande popularidade, uma vez que, tanto nos seus discos quanto nos seus shows, era apenas a voz feminina do *Trio de Ouro* ou dos duetos que eventualmente fazia com Francisco Alves. (CABRAL, [2001]). Provocada por uma samba-canção dor-de-cotovelo, *Cabelos Brancos*, de Herivelto Martins/Marino Pinto, de 1949, (*Não falem dessa mulher perto de mim ...*), Dalva deu início à sua carreira solo, também com um samba-canção, cuja letra tinha tudo a ver com o fim do seu casamento: *Tudo acabado* (Jota Piedade/Osvaldo Martins, 1950)⁵⁸.

Tudo acabado entre nós,
 Já não há mais nada
 Tudo acabado entre nós hoje de madrugada
 Você chorou e eu chorei,
 Você partiu e eu fiquei
 Se você volta outra vez, eu não sei

Nosso apartamento agora vive a meia luz
 Nosso apartamento agora já não me seduz
 Todo egoísmo veio de nós dois
 Destruímos hoje o que podia ser depois

Esta canção alavancou o sucesso de Dalva de Oliveira e foi o disco mais vendido em 1951, uma vez que deu início à polêmica que os ouvintes da Rádio Nacional acompanhavam como se fosse um folhetim, com uma significativa vantagem para ela, que contava com a simpatia do público, formado por camadas inferiores da população, operários, prostitutas e presidiários, segundo Goldfeder (1980), e transformava as suas músicas em sucessos inusitados. Vê-se na canção a vida íntima do casal escancarada, a menção ao “apartamento”, tipo de moradia nova e moderna, reflexo do crescimento populacional da capital federal, e que passava a circular nas canções. Ainda nesse ano, Dalva foi eleita a Rainha do Rádio. A partir de 1953, deixando de lado a sua condição de ídolo da Rádio Nacional, passou a dedicar-se às viagens para o exterior. Ao encerrar a fase internacional, seu prestígio no Brasil continuava grande, porém, a sua popularidade já não era a mesma.

Os programas de auditório, programas de calouros, canções de ídolos da época, radionovelas como *O Direito de Nascer* e *Em Busca da Felicidade* e as transmissões do *Repórter Esso* constituem o acervo sonoro da Rádio no MIS, doados em 1976, que consta,

⁵⁸ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=33oKVm7BQeM>>

também, de discos, roteiros de programas escritos por Almirante, Renato Murce, Paulo Tapajós, Fernando Lobo e Max Nunes, além de partituras de orquestras assinadas por maestros e arranjadores como Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Lírio Panicali, Léo Peracchi e Moacyr Santos. É a “Coleção Rádio Nacional”: 31 mil discos de 78 rpm, mais os discos de acetato referentes a 5.171 programas; 1.873 de gravações musicais inéditas; 88 de prefixos; 82 de *jingles*; 20 mil arranjos, aproximadamente, e 1.836 *scripts*.

Com a popularização da televisão no final da década de 1950, o apogeu do rádio chega ao fim, e as rádios se vêem obrigadas a rever e redefinir seus programas. A Rádio Nacional vê seu declínio acentuado com o Golpe Militar de 1964 que promoveu o desmantelamento do seu *cast*, além de afastar e colocar sob investigação vários dos seus profissionais.

Em toda a década de 1960, o rádio viveu tempos difíceis com o crescimento da televisão, o que provocou um esvaziamento no meio, e a Rádio Nacional foi aos poucos perdendo a liderança para as emissoras que se amoldaram às novas condições, e entra para a história como a emissora que colocou o Brasil em sintonia.

E em sintonia com a epígrafe que abre esta seção, um fato curioso citado em *Nosso Século* (1985): o major Menescal, que foi superintendente da Rádio Nacional, encontrou numa fazenda de cacau no interior da Bahia uma moça muito interessante e falante, com sotaque carioca. Perguntou: – Quanto tempo faz que a senhorita não vai ao Rio? Ela respondeu: – Nunca fui lá. – Não é possível, a senhorita fala como uma carioca! ... – Claro, a Rádio Nacional nos ensina a falar direitinho.

3.2 PERSONAGENS EM DESTAQUE

Ao longo desse estudo vários personagens ligados diretamente ao rádio, e principalmente à Rádio Nacional, apareceram. Esta seção se propõe a destacar mais alguns que tiveram atuação significativa no período e/ou na música apontada por este estudo.

Rainhas e Divas

Linda Batista (Florinda Grandino de Oliveira (1919-1988) foi eleita primeira Rainha do Rádio em 1936, e reinou por 11 anos consecutivos, tamanho o seu prestígio, passando a coroa para a sua irmã, a também cantora Dircinha Batista, em 1948, quando o concurso passa

a ser organizado pela Associação Brasileira do Rádio (ABR), mobiliza o país inteiro através dos fã-clubes.

Chegava à Rádio Nacional em sofisticados automóveis, vestida em casacos de peles e coberta de jóias. Postura de estrela, sempre mantida, segundo Aguiar (2010). Afeita a bebericações noturnas, Linda tinha mesa cativa na boate Vogue, onde é vista acompanhada de Ari Barroso, Antônio Maria e do cronista Sérgio Porto. A ordem era aproveitar a vida, esbanjando ostentação; possuía 14 automóveis, juntamente com Dircinha, completa Aguiar.

Prestígio também junto aos governantes, o que lhe conferia força e poder. No fim da vida, Linda e as irmãs Dircinha e Odete precisaram se desfazer de bens para pagar as contas e comprar mantimentos. Linda morreu praticamente abandonada, recebendo nos seus últimos tempos a visita de um único amigo, o cantor José Ricardo. Bebia muito, e chegou a informá-lo que não iria mais comer. Num cenário deprimente, a rainha morreu. Recebeu, na época, 1988, da *Veja* – revista de maior circulação nos lares brasileiros, uma pequena nota no obituário da semana.



Figura 4: Getúlio Vargas e Linda Batista - Rio de Janeiro, 1953⁵⁹

Num vídeo⁶⁰ da TV ABC, Linda conversa com o pesquisador e compositor Hermínio Bello de Carvalho sobre o dia em que o apresentou a Vargas. Na fala introdutória, a repórter cita uma crônica do radialista Borelli Filho⁶¹, publicada no jornal carioca *Última Hora* de 10 de maio de 1988, dias após a morte da Rainha: “Linda Batista foi a grande estrela dos anos 50

⁵⁹ Fotografia disponível em: <<http://cifrantiga.wordpress.com/2007/06/page/3/>>

⁶⁰ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ehkyQosc_HY> Acesso em: 28 jul.2011.

⁶¹ Chefe da redação da *Revista do Rádio*, e redator da coluna *Mexericos da Candinha*.

e chegou a mandar nesse país, graças ao carinho que disputava de Assis Chateaubriand⁶² e do presidente Getúlio Vargas. Era a mesma força capaz de derrubar ministros.”

Em 23 de agosto de 2011, **Ângela Maria**, a carioca Abelim Maria da Cunha, gravou para a posteridade, o seu depoimento⁶³ no Museu de Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. Diz a coluna “Notícias” deste dia, no site do MIS:

Ao todo são 115 discos gravados e mais de 60 milhões de cópias vendidas. Em quase 60 anos de carreira, Angela Maria ainda surpreende, prova disso foi a recepção digna de uma diva feita pelo público que compareceu ao MIS, na tarde dessa terça-feira. Com LPs, CDs e álbuns de fotos da cantora nas mãos, seus fãs deram um show de simpatia e carinho, deixando a cantora muitas vezes emocionada durante sua participação na série “Depoimentos para a Posteridade” (MIS, 2011).

Nos fragmentos a seguir, ainda do depoimento ao MIS (2011), encontram-se falas interessantes da sua convivência com os presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek:

Getúlio queria passar a virada do ano com os artistas que ele mais gostava... ele adorava quando eu cantava “Orgulho”. Faltando cinco minutos para a meia-noite formamos uma fila para cumprimentá-lo, quando chegou a minha vez ele disse: “Ô, Sapoti, você veio!”. Fechei logo a cara, como assim ele me chama de bicho (risos)? E eu crente que ele tinha me chamado de Jabuti. Foi quando ele mesmo me explicou: “Sapoti é uma fruta cheinha, gostosa e muito doce”. Agora sim! (risos).”

⁶² Dono do “império” de comunicação *Diários Associados*. Homem influente e amante das artes, fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947 e a TV Tupi, em 1950.

⁶³ Em 1966, o MIS inaugurou o projeto *Depoimentos para a Posteridade*, inédito programa de história oral que visa preservar a memória de setores da cultura nacional: música, literatura, cinema e artes plásticas. Conta com um acervo de mais de mil depoimentos, com quatro mil horas de material gravado em áudio e vídeo. O primeiro depoimento foi prestado por João da Baiana, em 24 de agosto de 1966, seguido por Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Almirante, Donga, Chico Buarque, Tom Jobim... A relação completa dos depoentes encontra-se disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp>.



Figura 5: Angela Maria e Juscelino Kubitschek, 1955⁶⁴.

Teve uma vez, após um show, que o motorista do JK (Juscelino Kubitschek) apareceu no meu hotel 1 hora da manhã, porque o presidente estava me chamando para eu cantar, naquela madrugada mesmo, em comemoração ao aniversário dele. Estava morta, mas o presidente chamando, eu não podia recusar. Quando comecei a cantar ele se empolgou, ficou descalço na sala, dançando igual a um louco (risos).

Perguntada sobre Cauby Peixoto, Ângela diz que sempre adorou a sua voz, e como amigo ele é fora de série. Se conheceram na Boate Drink, onde cantaram juntos e assim surgiu a dupla que já gravou juntos, e que um nome traz automaticamente o outro na memória dos fãs.

“Eu me via na Elis (Regina)”, disse ainda Ângela. Não trabalharam juntas, mas eram amigas, e a Sapoti fez uma surpresa à Pimentinha em seu programa de televisão, o que fez Elis chorar tanto que quase não conseguiu gravar. No vídeo⁶⁵ do programa a que Ângela se reporta, Elis Regina fala da influência recebida, a elogia e a imita em *Vida de Bailarina*, além de cantarem juntas, em 1972.

Dos sucessos de 1953, *Vida de Bailarina*, de Chocolate e Américo Seixas, traz à baila as bailarinas das boates, como a própria Ângela e Elizeth Cardoso, que foram bailarinas de *dancings* antes de *crooners*. Interessante observar que é o seu primeiro sucesso em que ela não contou em primeira pessoa:

Quem descerrar a cortina
Da vida da bailarina
Há de ver cheio de horror

Que no fundo do seu peito
Abriga um sonho desfeito
Ou a desgraça de um amor

⁶⁴ Fotografia disponível em: <<http://www.historiazine.com/2010/07/mpb-e-historia-do-brasil-no-seculo-xx.html>>

⁶⁵ Disponível em : <<http://www.youtube.com/watch?v=fyKUESQV-to>> . Acesso em: 18 abr. 2010

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 noites 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

A letra retrata um sofrimento complexo, e traz a imagem da dançarina não como uma passista feliz ou uma artista, mas um personagem em conflito. A canção descreve a mercantilização da vida afetiva. É a vida das mulheres subalternas, geralmente negras, que ganham a vida entre o trabalho e a prostituição, afirma Sovic (2008).

Ângela foi coroada Rainha do Rádio em 1954, ano em que Getúlio Vargas *deixou a vida para entrar para a história*.

Babalu (1957), mambo cubano de Ernesto Leucona, é a canção mais associada a Ângela Maria, e ela própria relata no depoimento ao MIS que não aguenta mais cantá-la, mas o público sempre a pede. O título da canção se refere a uma entidade cubana, correspondente à pomba-gira no Brasil.

Prestes a fazer 80 anos no próximo 13 de maio, a Sapoti encontra-se preparando um novo trabalho, que será lançado em comemoração à data.

Outra cantora, **Carmélia Alves** Curvello (1923) destaca-se por ter atuado no período não só como cantora de baião, e por ter recebido de Luiz Gonzaga o título de Rainha do Baião, mas também por ter participado ativamente da movimentação do rádio, onde começou

cantando sambas, tentando imitar Carmen Miranda, e chegou a ser candidata à Rainha. Trabalhou também como *crooner* de boates famosas como a do Copacabana Palace, e lançou discos que fizeram sucesso com músicas de carnaval, o que a levou a excursionar pelo Brasil.

São palavras de Carmélia:

Porque, na época em que eu comecei a fazer sucesso com o baião, o baião dominou. Quer dizer, dominou em termos de rei e de rainha em 1951 ... Então só dava nós. Foram dez anos de domínio total e absoluto. Nós derrubamos o bolero. O bolero estava entrando de sola aqui, e o baião chegou e empurrou. (HUPFER, 2009, p. 216).

A afirmação pode ser contestada, uma vez que o bolero dividiu espaço musical com o baião, e não foi por este dominado, como atesta Faour (2002, p. 49): “Carmélia Alves estava no auge de sua carreira, sendo coroada por Luiz Gonzaga como a ‘Rainha do Baião’, num momento em que o povo brasileiro dividia sua preferência musical entre baiões, sambas-canção e boleros”.

Um fato curioso é que em 1964 Carmélia Alves gravou o LP *Bossa Nova com Carmélia Alves*, onde alguns clássicos dessa música são revisitados.

Dolores Duran (Adiléia Silva da Rocha, 1930-1959) foi uma compositora muito à frente de seu tempo. Considerada rainha do samba-canção, é apontada por seu estilo como uma das precursoras da bossa nova. (MATOS, 1997). Como cantora, Dolores teve que se ajustar às regras da indústria fonográfica da época, se valendo como *crooner*, escola que cursou na noite carioca. Sua carreira fonográfica reúne 75 gravações entre 1951 e 1959. Poliglota, cantava em inglês, francês, italiano, alemão e espanhol.

Segundo Faour (2010) a Dolores cantora não foi tão popular como Dalva de Oliveira, as irmãs Batista, Ângela Maria, Elizeth Cardoso ou Maysa, entretanto trazia um canto coloquial, com impostação forte, sem tanta influência da escola do *bel canto* italiano. Seus maiores sucesso como intérprete foram *Canção da Volta*, *A fia de Chico Bento*, *A banca do destino* e *A noite do meu bem*, seu clássico também como compositora, e que não deu tempo de desfrutar desse sucesso, pois morreu três meses após lançá-lo, com 29 anos.

Eis a letra de *Canção da volta* (1955), de Ismael Neto e Antônio Maria

Nunca mais vou fazer
 O que o meu coração pedir
 Nunca mais vou ouvir
 O que o meu coração mandar
 O coração fala muito
 E não sabe ajudar
 Sem refletir
 Qualquer um vai errar, penar-
 Eu fiz mal em fugir
 Eu fiz mal em sair
 Do que eu tinha em você
 E errei em dizer
 Que não voltava mais

Nunca mais
 Hoje eu volto vencida
 A pedir pra ficar aqui
 Meu lugar é aqui
 Faz de conta que eu não saí

Não só de sambas-canção compõem a carreira da Dolores intérprete: ela era eclética, e gravou o seu último álbum, *Esse norte é minha sorte* (1959), todo dedicado a xotes e baiões. Vê-se que as canções ditas regionalizadas conquistaram também a figura paradigmática como compositora e – cantora – do samba-canção. (NAVES, 2010).

Compôs freneticamente entre 1956 e 1959, sozinha ou com suas letras musicadas por parceiros, que eram seus amigos. A gravadora não apostou muito em seu talento de compositora, pois não se creditava na produção autoral de mulheres que se aventuravam na arte da composição, da qual Dolores foi pioneira ao seguir a trilha aberta por Chiquinha Gonzaga. De um total de 35 composições, gravou somente 7. As demais, não teve tempo de registrar em disco. Faour (2010) informa que metade do seu repertório é de sucessos consagrados e a outra metade são gravações raras, que permanecem praticamente inéditas ao grande público. Para tanto, num trabalho do próprio pesquisador, foram compiladas todas as suas gravações e mais canções suas que não tinham sido gravadas na sua voz. O resultado é uma caixa com 8 CDs, de 2010, com toda a sua obra.

Nos anos 1950, amar era sinônimo de sofrer, e Dolores Duran foi uma porta-voz especial e sensível das inquietações e frustrações amorosas de seu tempo e lugar, afirma Matos (1997). Descrevia nas suas composições as experiências das noites passadas nos bares da Zona Sul carioca. Bebia, apesar do problema cardíaco que a acompanhava. Matos (1997, p. 80) afirma que “[...] as relações entre homens e mulheres centravam-se na procura de um amor perfeito e endoidecido. Era o tempo de uma alegria melancólica, olhos marejados e um

sentir nunca satisfeito.” Pode-se constatar em *Por causa de você* (Dolores Duran/Antônio Carlos Jobim, 1957).

Ah, você está vendo só
Do jeito que eu fiquei e que tudo ficou
Uma tristeza tão grande
Nas coisas mais simples que você tocou
A nossa casa, querido
Já estava acostumada aguardando você
As flores na janela
Sorriam, cantavam por causa de você

Olhe, meu bem
Nunca mais nos deixe, por favor
Somos a vida, o sonho
Nós somos o amor

Entre, meu bem, por favor
Não deixe o mundo mau
Lhe levar outra vez
Me abrace simplesmente
Não fale, não lembre
Não chore, meu bem

Nós somos o amor. O Brasil, na década de 1950, passava por momento em que o romantismo alcançou o seu apogeu. Nascimento (2002, p. 61) assim se reporta ao amor de então:

Proliferavam as canções de amor, os filmes de amor, os romances e as revistas de amor, estimulando o olho no olho, a mão na mão, os amores à primeira vista, os amores platônicos, os amores não resolvidos ... O importante era amar. Amar sendo ou não correspondido e, até mesmo, curtir voluptuosamente o sofrimento de amar.

Cantores

Francisco Alves (1898-1952) participou ativamente da história da música popular brasileira, desde a década de 20, tendo gravado perto de 1000 canções. Francisco Alves foi peça-chave no mercado fonográfico nacional. Iniciou na época em que as técnicas de gravação se aprimoravam no Brasil, os discos começavam a se popularizar, o rádio se desenvolvia e o samba se consagrava como o gênero musical brasileiro por excelência. Com estimados 5 milhões de discos vendidos, sua carreira é toda superlativa. Conhecido como o Rei da Voz (apelido dado pelo radialista César Ladeira), é representante ilustre da era de ouro do rádio.

Carioca, passou a infância nos bairros do Estácio, Saúde e Vila Isabel, futuros berços do samba. Gravava para a Odeon e ao mesmo tempo para a Parlophon, usando nesta última o pseudônimo Chico Viola. Estreou em 1929 no rádio, em programa da Rádio Sociedade, usando pela primeira vez o veículo de comunicação que faria a sua fama e glória.

Foi o responsável pela consagração de diversos compositores de samba, como Cartola, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva. Reinou absoluto nos anos 30 e 40 no cenário da música vocal brasileira com uma produção massiva de novas gravações e programas, cercado por outros grandes cantores, como Mário Reis, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo. Também compositor, era conhecido como “compositor”, pelo fato de “comprar” a autoria de canções a outros compositores.

Teve uma carreira sem declínio. Quando morreu, em 1952, num acidente automobilístico, estava no auge, o que provocou comoção popular em todo o país. Milhares de pessoas acompanharam o seu enterro. Muitos foram os sucessos na voz de Francisco Alves, que gravou, entre outros, Herivelto Martins e Lupicínio. Em 1948 gravou o sucesso *Esses Moços*, samba-canção de Lupicínio Rodrigues⁶⁶. Outros sucessos com samba-canção foi com *Fracasso*, de Mário Lago, gravação de 1946⁶⁷ e *Caminheiros*, de Herivelto Martins, sucesso de 1947⁶⁸. Tárik de Souza (1983) afirma que o samba-canção de Herivelto se projetou também no exterior, recebendo registros em ritmo de bolero.

Logo após a morte de Chico Alves, a dupla Herivelto Martins e David Nasser compuseram o samba-canção *Francisco Alves*, que se tornou sucesso na voz de Nelson Gonçalves⁶⁹, (1954), e gravado também por Ângela Maria⁷⁰ em 1959. A canção chora a perda do Rei da Voz.

Até a lua do Rio,
No céu tranquilo e vazio,
Não inspira mais amor;
O violão desafina
Porque chora em cada esquina
A falta do seu cantor.
Escravo da melodia,
Ele cantando escrevia
O que na alma brotava;
Subindo os degraus da glória,

⁶⁶ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rjb7HRoYhEQ&feature=related>>. Acesso em: 24 jul. 2011.

⁶⁷ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=pHudMtlYyZA>>. Acesso em: 24 jul. 2011

⁶⁸ Áudio disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=w17XpYkbWEI&feature=related>>. Acesso em: 24 jul. 2011

⁶⁹ Áudio Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6whPABKMydY>>. Acesso em: 24 jul. 2011

⁷⁰ Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EwxpkqUxoWk>. Acesso em: 24 jul. 2011.

Ele escreveu a história
 Da cidade que adorava.
 O Rio foi o seu berço,
 O violão foi o terço,
 O samba sua oração;
 Sambista de um mundo novo,
 Da alma simples de um povo
 Que samba de pé no chão.
 Velho Chico tu recordas
 Um violão, cujas cordas
 A mão de Deus rebentou;
 Porque está faltando agora
 A lágrima que o samba chora
 Na voz que a chama apagou.

Cauby Peixoto Barros destaca-se pelo seu timbre de voz grave e aveludado. Em 1951 gravou o seu primeiro disco 78 rpm. Continuou como *crooner* em boates, já em São Paulo, interpretando especialmente músicas em inglês até ser ouvido pelo que viria a ser seu futuro empresário e mentor: Di Veras. Ele o levou para gravar na Columbia e seu primeiro sucesso veio com a versão de *Blue Gardenia*, música cantada por Nat King Cole.

Cauby se tornou-se um ídolo em pouco tempo, atuando especialmente na Rádio Nacional como já dito anteriormente, em muito por causa da estratégia de *marketing* que o lançou, e que incluía repertório, roupas e atitudes específicos criados por seu empresário. Sua interpretação mais famosa até hoje *Conceição* (Jair Amorim/Dunga), gravada pela primeira vez em 1956 e até hoje é solicitada pelo público nas suas apresentações. É a música mais emblemática do seu repertório.

Cauby Peixoto foi o primeiro intérprete a gravar um rock totalmente produzido no Brasil, em 1957. (FAOUR, 2001). Ele passou uma parte de sua carreira nos Estados Unidos, e chegou a ser conhecido por lá como o Elvis Presley brasileiro.

Durante toda a década de 1960, apresentava-se em boates e clubes. Em 1970 reapareceu como vencedor do Festival de San Remo, na Itália, classificando em primeiro lugar a canção *Zíngara* (R. Alberteli, versão de Nazareno de Brito).

Depois de certo ostracismo na mídia, voltou ao sucesso em 1980 com *Bastidores* (Chico Buarque) e *Loucura* (Joanna/ Sarah Benchimol), gravações do do disco *Cauby!*

Cauby!, comemorativo dos 25 anos de carreira. Em 2010, aos 79 anos, lançou um CD só com canções de Roberto Carlos.

Compositores

*Salve aquele que se presta a esta ocupação
Salve o compositor popular*

(Caetano Veloso, 1974)

Senhores compositores
Da nossa canção popular
Façam poemas bonitos
E deixem o povo cantar

Ai que saudade que eu tenho
Daquele tempo famoso
Lamartine, Mário Reis, Chico Alves
Ismael, Almirante, Ari Barroso

Hoje é tudo no dinheiro
Não se sabe se o sucesso
É de fato verdadeiro
Antigamente a vitória
Era motivo de prosa
Todo mundo entendia e sentia
Toda a filosofia
De um Noel Rosa.

Brado de alerta, (Ataulfo Alves), de 1955, gravado por Jorge Goulart, Rei do Rádio em 1952, como o título diz, é uma reclamação e um chamado aos compositores para que se pautem na “tradição”, uma “volta” aos padrões dos anos 1930.

Ismael Silva (1905-1978), compositor remanescente do período anterior e que se destaca entre 1950-1954, quando foram gravadas as seguintes canções de *Antonico*, 1950, por Alcides Gerardi, e *Meu único desejo*, por Gilberto Alves; em 1951, três marchas: *O bico da cegonha*, *Comilão* e *Macaco me lamba*; em 1953, outra marcha: *Ninguém faz fé*; em 1954, *Tradição*, por Dolores Duran, único samba-canção do bamba do Estácio (SOARES, 1985), que era contrário às novidades no samba. Os versos do samba-canção:

No morro onde eu moro
Tem um barracão para se alugar
O ambiente eu adoro
Mas é que não sei se você vai gostar

Não posso me maldizer
 Vivo com muita sorte
 Na minha choupana
 Lá é bem raro haver
 Mais de um crime de morte
 Em cada semana

Quem ouve falar
 Desse morro agora
 Fica aterrorizado
 Porém, quem conhece ele desde outrora
 Diz que está civilizado

Lá, hoje em dia, qualquer um novato
 Vive sem preocupação
 Não é um morro pacato
 Porque se conserva a tal tradição

Em 1955, Ismael interpretou dois sambas de sua autoria: *Tristezas não pagam dívidas* e *Choro sim*, títulos contraditórios de dois sucessos, ambos do LP *Carnaval da Velha Guarda*. Vale registrar, porque nesta época raros compositores gravavam suas canções, e sim as entregavam aos cantores e/ou cantoras. Tais sambas foram gravados originalmente por Francisco Alves: o primeiro em 1932, e o segundo em 1935.

Alguns compositores que mais tarde se destacaram no cenário musical brasileiro iniciaram suas carreiras no início dos anos 1950. É o caso de Tom Jobim, que começou a trabalhar como pianista de boate, e em 1952, junto com Radamés Gnattali, tornou-se arranjador na gravadora Continental.

Lupicínio Rodrigues e a dor-de-cotovelo⁷¹

*Ai, penicilina cura até defunto
 Ai, petróleo bruto faz nascer cabelo
 Mas ainda está pra nascer o doutor
 Que cure a dor-de-cotovelo*

(Klecius Caldas/Armando Cavalcanti, 1954)⁷²

Dos compositores do período contemplado por este estudo, merece uma parte, um aparte, o compositor do samba-canção que dá título a este estudo: Lupicínio Rodrigues⁷³.

⁷¹ Dor-de-cotovelo: despeito provocado pelo ciúme ou pelo fato de se ter sofrido alguma decepção amorosa, segundo o *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*.

⁷² *Marcha da Penicilina*, gravada por Linda Batista.

Gaúcho de Porto Alegre, Lupicínio iniciou muito cedo a compor, e se disse contaminado pelo “micróbio do samba⁷⁴”, ainda colegial, quando batucava em sala de aula e por isso foi expulso do colégio. Lupi não tocava instrumento, compunha sempre batucando, e pedia a amigos que fizessem a harmonia das canções.

Matos e Faria (2006) afirmam que o compositor captava, reproduzia, explorava, enfim “fiscava” representações que circulavam no cotidiano, elementos de uma experiência vivida. A obra de Lupicínio é quase toda autobiográfica. *Quem há de dizer* (1948), é um exemplo.

Quem há de dizer
 Que quem vocês estão vendo
 Naquela mesa bebendo
 É o meu primeiro amor
 Repare bem que toda vez que ela fala
 Ilumina mais a sala
 Do que a luz do refletor

O cabaré se inflama
 Quando ela dança
 E com a mesma esperança
 Todos lhe põem o olhar

E eu o dono
 Aqui no meu abandono
 Espero morto de sono
 O cabaré terminar

“Rapaz leva essa mulher contigo”
 Disse-me um dia um amigo
 Quando nos viu conversar

“Vocês se amam
 E o amor deve ser sagrado
 O resto deixa de lado
 Vai construir o seu lar”

Palavra, quase aceitei o conselho
 O mundo esse grande espelho
 Foi quem me fez pensar assim

Ela nasceu
 Com o destino da lua
 Pra todos que andam na rua
 Não vai viver só pra mim

⁷³ Para uma aproximação maior com o universo de Lupicínio, recomendam-se as leituras de Matos e Faria (1996) e Campos (1993, p. 219-250).

⁷⁴ Adriana Calcanhoto lançou recentemente um álbum totalmente autoral, *O micróbio do samba* (2011), uma alusão à fala do seu conterrâneo Lupi. Não à toa, o título é lupicínico: a influência de Lupicínio Rodrigues pode ser vista em algumas de suas faixas, e é por ela admitida. O CD encontra-se disponível para a escuta em: <http://www.radio.uol.com.br/#/album/adriana-calcanhoto/o-microbio-do-samba/22098?cmpid=ctw-rad-al>.

Campos (1993) afirma que Lupicínio descreve os dramas passionais numa “[...] colcha de retalhos de frases feitas intermediadas por imagens poéticas, metáforas lancinantes e desmesuradas, mas tremendamente justas e eficazes” (p. 225), o que pode ser exemplificado com os versos da canção apresentada anteriormente: *Repare bem que toda vez que ela fala/ilumina mais a sala/do que a luz do refletor.*

Às mulheres, nesse tempo, segundo Bassanezi (2004) cabiam duas classificações: “moças de família” e “moças levianas”. Para as primeiras estava reservado o direito de construir um casamento-modelo e se tornar uma “rainha do lar”. Elas eram aconselhadas a seguir os princípios morais aceitos pela sociedade, mantinham-se virgens até o matrimônio, enquanto aos rapazes permitiam-se experiências sexuais. As levianas, “mal faladas” pertencem ao grupo daquelas que os rapazes namoram, mas não casam. Elas consentiam intimidade física com os rapazes, e isso as tirava do “bom caminho”. Bassanezi assegura que

Na família-modelo dessa época [anos 50], os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (2004, p. 608-609).

Na canção, nota-se uma mulher “malandra”. Segundo Matos (1982), ela recusa o papel que lhe assinala a ordem social: a de esposa e mãe. Despreza também as comodidades da vida doméstica, optando por uma mobilidade constante. Seu mundo é o da orgia, abraçando a integração à festa coletiva, em detrimento do amoroso-familiar. “A mulher malandra não pode ser de um só homem porque pertence a todos, e todos lhe pertencem.” (p. 148), o que atestam os versos finais do samba-canção.

Segundo Matos (1982) a imagem do gaúcho está associada à coragem, valentia e uma forte passionalidade. Em Lupicínio, os personagens do samba-canção carregam a sua culpa, como nos versos *deixa-me sofrer que eu mereço/pois um pouco que pedaço/não paga um terço do que eu fiz (Meu erro)*. O amor é cantado de maneira romântica, melancólica, e explora um lirismo confessional: maioria das letras de Lupicínio são em primeira pessoa, e o mesmo relata na entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* que desconhece canção sua que o tema não seja mulher.

Clássico da dor-de-cotovelo, *Vingança*, sucesso de Linda Batista⁷⁵ em 1951, é mais um samba-canção inspirado na vida sentimental do seu compositor. Segundo Severiano e Mello (2006, p. 285), Lupicínio declarou que “Nunca se está livre de ter, num momento de rancor, algum desejo de vingança”. *Vingança* é, talvez, a canção que melhor representa o universo musical de Lupicínio Rodrigues, constituído de traição, fracassos amorosos, tristezas, e que agora tem vingança como ingrediente. Esta canção é considerada o sucesso emblemático de Linda Batista, gravação que se tornou definitiva, e que seria gravada por Jorge Goulart, que a cantava na noite, e não o foi por este trabalhar em gravadora diferente de Lupicínio, uma exigência da época. *Vingança* alcança o topo das paradas de sucessos em meados do ano, e permanece como uma das mais vendidas e executadas por diversos meses.

Eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Bebendo e chorando
Na mesa de um bar.

E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.

Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo de fazer esforço
Prá ninguém notar.
O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Ela deve estar bem consciente
Do que praticou,
Me fazer passar tanta vergonha
Com um companheiro
E a vergonha
É a herança maior que meu pai me deixou.

Mas, enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar
Ela há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar

⁷⁵ Áudio da versão original disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=YTtRs8krw9s&feature=related> >
e vídeo com Lupicínio, em 1972, disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZXFginzWtFc&feature=related> . Acesso em: 24 jul. 2011.

Diferentemente, para um contraponto, *Notícia* (Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Norival Bahia, 1954), samba que traz a traição como mote, no qual não há vingança, e sim perdão: *o melhor é eu me convencer*.

Já sei a notícia que vens me trazer
Os seus olhos só faltam dizer
O melhor é eu me convencer
Guardei até onde eu pude guardar
O cigarro deixado em meu quarto
É da marca que fumas
Confessa a verdade, não debes negar

Amigo como eu jamais encontrarás
Só desejo que vivas em paz
Com aquela que manchou meu nome
Vingança, meu amigo, eu não quero vingança
Os meus cabelos brancos
Me obrigam a perdoar uma criança

Vingança, meu amigo, eu não quero vingança
Os meus cabelos brancos
Me obrigam a perdoar uma criança

Nervos de Aço, outro clássico da dor-de-cotovelo, foi gravado originalmente em 1947 pelo cantor Déo (Ferjalla Rizkalla), filho de libaneses, e um mês depois por Francisco Alves.⁷⁶ Como dito anteriormente, este samba-canção foi apresentado e fez sucesso para as novas gerações na voz de Paulinho da Viola. Vale ressaltar, também, o registro⁷⁷ do próprio Lupicínio.

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor,
Ao lado de um tipo qualquer?

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço,
Que nem um pedaço do seu pode ser?

Há pessoas de nervos de aço,
Sem sangue nas veias e sem coração,
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação.

⁷⁶ Áudio disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WIVRvYF8WLQ&feature=related> . Acesso em 24 jul. 2011

⁷⁷ Vídeo com Lupicínio contando as razões que o levaram a fazer esse samba dor-de-cotovelo, além de cantá-lo, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MByVS9mhvzU&feature=related> Acesso em: 24 jul.2011.

Eu não sei se o que trago no peito
 É ciúme, é despeito, amizade ou horror.
 Eu só sei é que quando a vejo
 Me dá um desejo de morte ou de dor

Lupicínio morreu onde nasceu. Não desfrutou da sua *volta* às rádios, depois de tanto tempo esquecido, com *Felicidade*, sucesso na versão de Caetano Veloso. Aos 59 anos, em 1974, seu coração tumultuado, sofrido, parou.

E a dor-de-cotovelo continua: *Matriz ou filial* (1964) é um samba-canção autêntico da dor-de-cotovelo do compositor paulista Lúcio Cardim, que costuma ser confundido como de Lupicínio, quer pelo tema que junta paixão, rivalidade e arrependimento quer pela gravação pelo seu intérprete maior de Lupi, Jamelão. Outro exemplo: Roberto Carlos, em *Detalhes* (Roberto e Erasmo Carlos, 1971) traz de volta a dor-de-cotovelo quando fala do abandono pela mulher amada, tempo esse em que se inaugura o período romântico do Rei. Vale registrar que, apesar do romantismo, elementos do período da Jovem Guarda não foram desprezados na canção, como a *calça desbotada* e o *ronco barulhento do carro*. Calça, porta-retrato, carro: detalhes. São “objetos” que começaram a circular nas canções intimistas dos anos 50.

Lupi também influenciou compositores da recente música brasileira, diretamente, que o homenagearam inclusive no título de canções, ambas *Lupicínica*, bolero de Petrúcio Maia e Augusto Pontes, gravado por Ednardo em 1979: *Mate-me, que eu já te matei; Não balance essa chave; Sinto ciúmes até da tua falta* são versos que trazem a referência à música dos anos 1950. A segunda *Lupicínica*, de Aldir Blanc e Jaime Vignoli, foi gravada no CD *Vida noturna*, de 2005, por Aldir Blanc. Este CD é todo com canções sobre a boemia, *vida noturna*, como o título diz. Nele encontra-se a faixa *Me dá a penúltima*, de João Bosco e Aldir Blanc, gravada por Nora Ney, por Elizeth Cardoso e por João Bosco anteriormente, considerado o hino da boemia brasileira.

Eu gosto quando alvorece
 porque parece que está anoitecendo
 e gosto quando anoitece, que só vendo
 porque penso que alvorece
 e então parece que eu pude
 mais uma vez, outra noite,
 reviver a juventude

Todo boêmio é feliz
 porque quanto mais triste
 mais se ilude.

Esse é o segredo de quem,

como eu, vive na boemia:
colocar no mesmo barco
realidade e poesia.

Rindo da própria agonia,
vivendo em paz ou sem paz,
pra mim tanto faz
se é noite ou se é dia.

De tempos em tempos, contudo, Lupicínio Rodrigues é cantado, lembrado, regravado ou homenageado.

4 ACORDES FINAIS

No período demarcado por este estudo o Brasil encontrava-se num mo(vi)mento pulsante em que as forças – políticas, econômicas ou culturais – agenciaram uma ação modernizadora com significativos desdobramentos, refletindo nas artes em geral e na música em particular.

Constatou-se que, apesar das reações contrárias, os ritmos estrangeiros – especialmente o bolero de origem mexicana – lançaram o germe para se hibridizar com o samba, uma vez que encontrou acolhimento por parte do ambiente musical brasileiro, e assim puderam se firmar através de fusões, assimilações e trocas, próprias de tal processo, o que legou ao Brasil uma música mais rica.

Além da internacionalização–potencializada pelo cinema, o rádio e o disco – no cenário musical brasileiro pós 1946, as chamadas canções “regionalizadas”: baião, coco, xaxado e moda de viola, disseminados notadamente pelo rádio, contribuíram para que o “samba-samba” dividisse espaço com gostos diferenciados, e tivesse a sua hegemonia abalada. E neste cenário o samba-canção ganhou espaço, fixando-se como sucesso até o final da década de 1950, quando surge uma nova forma musical: a bossa nova.

O samba tradicional não perdeu sua nuclearidade como um dos emblemas maiores da cultura brasileira, como temiam os defensores da sua “pureza”, e continua a se desdobrar em inúmeras variações, num concerto de hibridismos sem fim, uma vez que a(s) própria(s) sociedade(s) brasileira(s) não cessa(m) de se reconfigurar.

Viu-se que a música popular precisa ser entendida no círculo social e cultural em que é constantemente produzida e consumida, uma vez que não à toa, como qualquer outro fato cultural – gerado no conflito, na mudança, está inserida no movimento amplo da História.

Espera-se que o campo dos estudos da História possa fazer jus à rica polifonia de sons existentes na canção brasileira do século XX e possa abrir, cada vez mais, as cortinas do passado, nesta aquarela cheia de mat(r)izes, e buscar possibilidades de superar certa surdez e silêncio dos historiadores para com a canção popular.

A continuidade e quiçá permanência da música do período investigado pode se constatar na atualização da sua gramática, como pode ser visto nos desdobramentos que ela já produz, a exemplo do arrocha na Bahia, e possivelmente o tecnobrega no Pará, tal como aconteceu nos anos 80 com a lambada.

Apesar de considerado não canônico pela maioria das publicações que retratam a nossa música, o período estudado nessa Dissertação foi rico e fértil na produção musical brasileira, e deve ser levado em conta não como um entre-lugar, mas como lugar (d)entre os que possuem nome próprio, pois foi decisivo no andamento e continuidade da História da Música no Brasil.

Como produto cultural artístico, vê-se que o fim cronológico não assinalou a extinção estética, e sua permanência fica entregue, portanto, e é decidida por um juiz infalível: o tempo.

Foi assim.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Leonardo. **Música e descolonização**. Trad. Carlos Caetano. Lisboa: Editorial Caminho, 1989. (Caminho da Música).

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

ÂNGELA MARIA. Entrevista. **O som do Pasquim**: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. p. 128-176.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

BELTRÃO JÚNIOR, Synval. **A musa-mulher na canção brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

BORGES, Beatriz. **Samba-canção**: fratura e paixão. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006. (Folha Explica).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRAGA, Rubem. Ai de ti, Copacabana! In: _____. **200 crônicas escolhidas**. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 341-342.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Decreto-Lei n. 9.215 de 30 de abril de 1946**. Proíbe a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del9215.htm> Acesso em: 21 ago. 2010

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. Brasília: UnB. **Textos de História**, v. 15, n. 1/2, p. 209-223, 2007.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Mendes. 2.ed. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2006. (Aldus, n.18).

_____. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves**: vida e obra. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2009.

_____. A Rádio Nacional... In: **Revista Textos do Brasil**, n. 11, p.85-89, [2001]. Brasil. Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat11.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2010.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (Descobrimo o Brasil).

CALDAS, Klecius. **Pelas esquinas do Rio**: tempos idos e jamais esquecidos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. **Um certo Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: Funarte/INM/DMP, 1983.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates; Música).

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

CASTRO, Zezão. A saga de um cafona. In: **Muito**. ano 1, n. 8. , p. 26-35. Salvador, 25 maio 2008b. (Revista semanal do jornal *A Tarde*).

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001. (Todos os Cantos).

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre a certeza e a inquietude. Trad. Patrícia Chitoni Ramos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf>>, Acesso em: 17 mar. 2009. In: **Ensaios históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n.16, 1995, p. 179-192.

COLEÇÃO História da Música Popular Brasileira: grandes compositores. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1982; 1983. Volumes pesquisados: Herivelto Martins; Ary Barroso; Caymmi; Nelson Cavaquinho. 1 fascículo acompanhado de 1 LP, cada.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006. 776 p. Edição fac-similada completa da *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes: 1954-1956 (14 números).

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha**: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Faperj/Casa da Palavra, 2009.

FACINA, Adriana. **Indústria cultural e alienação**: questões em torno da música brega. [2007]. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf> Acesso em: 25 jul. 2009.

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

_____. Encarte. **Os anos dourados de Dolores Duran**. 8 CDs (103 faixas). EMI Music Brasil, p.2010.

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

_____. **Revista do Rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GABBAY, Marcello M. O tecnobrega no contexto do capitalismo cognitivo: uma alternativa de negócio aberto no campo performático e sensorial. **Compós**, ago.2007, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/inde.php/e-compos/article/view/183/184>> Acesso em: 18 jul. 2009.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Estudos Brasileiros; v. 47).

GOMES, Bruno Ferreira. **Custódio Mesquita**: prazer em conhecê-lo. Rio de Janeiro: Funarte/INM/DMP, 1986.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. In: **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 157, p. 31-54, jun.-dez. 2007. (Dossiê História e Música).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: _____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.365-381.(Humanitas).

HOBBSBAWM, Eric J.. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice**: subterrâneos da música popular e da boemia no Rio de Janeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As rainhas do rádio**: símbolos da nascente indústria cultural brasileira. São Paulo: SENAC, 2009.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. Salvador, **Contemporânea**. v. 2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418/2488>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

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

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MARTINS, Luís. **Noturno na Lapa**: memórias. 3.ed. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional/José Olympio, 2004.

MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O lirismo no samba: o *eu* poético e seus parceiros na obra de Nelson Cavaquinho. In: ULHÔA, Martha; Ochoa, Ana Maria (orgs.) **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 112-131.

_____. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. In: **ArtCultura**: Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia, MG, v. 9, p. 12-21, jul.-dez. 2004.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. ; FARIA, Fernando A. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues**: o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MÁXIMO, João. Encarte. **Discoteca Brasileira do Século XX**: 1900-1949. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2007a. 1 CD (14 faixas).

_____. Encarte. **Discoteca Brasileira do Século XX**: anos 50. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2007b. 1 CD (14 faixas).

_____. Encarte. In: **Lucho Gatica & Convidados**: dançando ao som de grandes boleros. São Paulo: Reader's Digest Música, 2001. 4 CDs (56 faixas).

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n.39, p. 203-221, 2000. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009> Acesso em: 18 jul. 2009.

_____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. In: **ArtCultura**: Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia, MG: EDUFU, v.8, n.13, jul.-dez. 2006, p. 118-150.

_____. História e historiadores da música popular urbana no Brasil. In: **VI Congresso Latinoamericano IASPM/AL**. Buenos Aires, 2005. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/vincidemoraes.pdf>> Acesso em:

_____. Sons e música na oficina da história. In: **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 157, p. 7-13, 2º semestre 2007. (Dossiê História e Música).

MORAES, Vinicius de. In: _____. **Samba falado**: crônicas musicais. JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone (orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. A bolerização (16 ago. 1953), p. 51-52; Tangolomango (24 maio 1953), p. 41.

MOURA, Milton. O sofisticado e o vulgar da presença caribenha no repertório musical praticado na Bahia. In: **V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil**: Anais. Salvador, 30 set. – 3 out. 2008.

Disponível em: <<http://www.revistabrasileiradocaribe.org/MiltonMoura.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2010.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS). Uma das grandes divas da Era do Rádio no MIS: Angela Maria emocionou a todos que compareceram ao 'Depoimentos para a Posteridade'. **Notícias**. 24 ago. 2011. Disponível em:

<http://www.mis.rj.gov.br/noticia_id.asp?id_noticia=74> Acesso em: 28 ago. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. 2.ed. revisada pelo autor. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (História & ... Reflexões).

_____. Sonhando com a modernidade: a cultura brasileira nos anos 50. In **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950- 1980). São Paulo: Contexto, 2001. p. 11 – 36. (Repensando a História)

_____. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a. (História do Povo Brasileiro).

_____. História e música popular. In: **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 157, p. 153- 171, 2º semestre 2007b. (Dossiê História e Música).

_____. A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 235-289.

NASCIMENTO, Angelina Bulcão. **Trajatória da juventude brasileira**: dos anos 50 ao final do século. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Edufba, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOSSO SÉCULO: 1945-1960. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1985. p. 28-35; p. 60-74.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba**: os sambistas e sua afirmação social. São Paulo, 2003. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a04.pdf> >. Acesso em 6 ago. 2009.

RANGEL, Lúcio. Antologia da música brasileira. In: **Revista da Música Brasileira**. Rio de Janeiro, ano 1, n.1, out.1954, p. 27. (Coleção Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006. 776 p. Edição fac-similada completa da Revista da Música Popular: 1954-1956).

RENAN, Ernest. **O que é uma nação?** Disponível em:

< <http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf> >. Acesso em: 21 abr. 2010.
(Conferência realizada na Sorbonne em 11 mar. 1882).

RODRIGUES, Lupicínio. Entrevista. **O som do Pasquim**: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. p. 65-76.

SAMBOLERO. In: **Enciclopédia da Música Brasileira**: popular, erudita e folclórica. 3.ed. São Paulo: Atr Editora/Publifolha, 2003, p. 705.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar /Editora UFRJ, 2001.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. 3.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. A capital radiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. coleção); SEVCENKO, Nicolau (Coord. volume). **República**: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 513-677. (História da Vida Privada no Brasil; v.3).

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: Funarte/INM/DMP, 1985.

SOUZA, Tárík. Encarte. Herivelto Martins. **História da Música Popular Brasileira**: grandes compositores. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 1 LP (12 faixas).

SOVIC, Liv. Um lírio em lamaçal: uma perspectiva contemporânea sobre o valor de Angela Maria. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (orgs). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2008. p. 192-207.

TATIT, Luiz. Cancionistas invisíveis. In: **Cult**: Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, ano 9, n. 105, ago. 2006, p. 54-58. (Dossiê *A MPB em discussão*).

_____. **O século da canção**. Cotia. SP, Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, E.P. Algumas observações sobre classe e 'falsa consciência'. In: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Marcos (orgs.) **As peculiaridades do ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2001a, p. 269-281.

_____. Folclore, Antropologia e História Social. In: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Marcos (orgs.) **As peculiaridades do ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2001b, p. 227-267.

TINHORÃO, José Ramos. Encarte. In: **100 anos de samba**: os caretas. São Paulo: Phonogram, 1975. 3 LPs (110 faixas).

_____. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaio).

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporânea**, Salvador, v.3, n. 2, p. 181-196, jul.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/v3n2_pdf_dez05/trotta-musica-n3v2.pdf> Acesso em: 27 jul.2009.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p.127-162.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____. (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. p. 79-97 (Música viva).

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (org.). **Música e mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007. p. 61-78 (Música Viva).

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2007.

VIANNA, Luiz Fernando. Encarte. **Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2010. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v. 23.) 1 CD (14 faixas).

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. Do nacional desenvolvimentismo à política externa independente (1945-1964). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil republicano**: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 195-216.

WALDICK Soriano ao Vivo. Direção: Patrícia Pillar. Produção: Mariza Leão; Patrícia Pillar. Direção musical: José Milton. Som Livre/Globo Vídeo. 1 DVD, color, 2007 (Gravado em Fortaleza, CE).

Fontes Sonoras

REVIVENDO LUPICÍNIO RODRIGUES. Curitiba: Revivendo, 1995. 4 v. (70 faixas). Disponível em : <<http://www.radinha.com.br>> . Acesso em: 18 jun. 2011.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). Acervos dos pesquisadores José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br>> .

IMS. **Rádio Batuta**. Programas: Música para escovar os dentes; A canção no tempo; As canções que eles fizeram pra mim; Os batutas. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/radiobatuta>> .

RADINHA. Acervo de 78 rpm e LPs das décadas de 1940 e 1950. Disponível em: < <http://www.radinha.com.br>>.

FRANCISCO ALVES. **Longa Caminhada**. Curitiba: Revivendo. 1 CD. 21 faixas, 1998. Disco encartado no livro *As mil canções do Rei da Voz*, publicação comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Alves.

AS DIVAS DO RÁDIO NACIONAL. São Paulo: Cooperdisc. 1 CD. 14 faixas. 2010. Parte integrante do livro *As divas do rádio nacional: as vozes eternas da Era de Ouro*.

Áudios disponíveis em <www.youtube.com.br>, referenciados ao longo do texto.

Fontes Audiovisuais

Documentário **No tempo de Milton**. Diretor André Weller, Rio de Janeiro, 2008, colorido, 17 min. Disponível em: < <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=8870>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

Vídeos disponíveis em <www.youtube.com.br>, referenciados ao longo do texto.

APÊNDICE A - Sucessos: música brasileira popular urbana (1946-1957)

1946

A valsa do vaqueiro (valsas) - Vitor Simon
 Até hoje não voltou (samba) - Geraldo Pereira e J. Portela
 Baião (baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Barqueiro do São Francisco (samba-canção) - A. P. Vermelho e Alberto Ribeiro
 Boi Barnabé (marcha) - Vitor Simon e Bob Nelson
 Chorando baixinho (choro) - Abel Ferreira
 Copacabana (samba-canção) - João de Barro e Alberto Ribeiro
 Cordão dos puxa-sacos (marcha/carnaval) - E. Frazão e Roberto Martins
 Cortando pano (mazurca) - Luiz Gonzaga, M. Lima e J. Portela
 Deus me perdoe (samba/carnaval) - Lauro Maia e Humberto Teixeira
 Edredon vermelho (samba) - Herivelto Martins
 Espanhola (marcha/carnaval) - Benedito Lacerda e Haroldo Lobo
 Fracasso (samba-canção) - Mário Lago
 Geremoabo (canção) - Joubert de Carvalho
 Mensagem (samba) - Cícero Nunes e Aldo Cabral
 Mia Gioconda (canção) - Vicente Celestino
 Minha Terra (canção) - Valdemar Henrique
 Não me deixe sozinho (fox-canção) - Roberto Martins e Ari Monteiro
 No boteco do José (marcha/carnaval) - Wilson Batista e Augusto Garcez
 O que se leva dessa vida (samba) - Pedro Caetano
 Os pintinhos do terreiro (choro) - Zequinha de Abreu (composto em 1933)
 Pára-queda (choro) - José Leocádio
 Porta aberta (canção) - Vicente Celestino
 Promessa (samba/carnaval) - Jaime de Carvalho (Coló)
 Saia do caminho (samba-canção) - Custódio Mesquita e Evaldo Rui
 Trabalhar eu não (samba/carnaval) - Aníbal Alves de Almeida
 Vou sambar em Madureira (samba/carnaval) - Haroldo Lobo e Milton de Oliveira

1947

Alô xerife (marcha) - Pedro Paraguaçu e José Batista
 Adeus, cinco letras que choram (samba-canção) - Silvino Neto
 Anda, Luzia (marcha/carnaval) - João de Barro
 Asa branca (toada) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Boogie-woogie do rato (boogie-woogie) - Denis Brean
 Cidade do interior (samba-canção) - Marino Pinto e Mário Rossi
 Coitadinho do papai (marcha/carnaval) - Henrique de Almeida e M. Garcez
 De conversa em conversa (samba) - Haroldo Barbosa e Lúcio Alves
 Dezessete e setecentos (calango) - Luiz Gonzaga e Miguel Lima
 Escandalosa (rumba) - Moacir Silva e Djalma Esteves
 Felicidade (toada) - Lupicínio Rodrigues
 Fim de semana em Paqueta (samba-canção) - João de Barro e Alberto Ribeiro

Gilda (samba/carnaval) - Mário Lago e Erasmo Silva
 Ingênuo (choro) - Pixinguinha, Benedito Lacerda e P. C. Pinheiro
 Lá vem a baiana (samba) - Dorival Caymmi
 Marcha dos gafanhotos (marcha/carnaval) - Roberto Martins e Frazão
 Marina (samba-canção) - Dorival Caymmi
 Nervos de aço (samba-canção) - Lupicínio Rodrigues
 No meu pé de Serra (chóctis) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 O periquito da madame (marcha) - Nestor de Holanda, Carvalhinho e Teixeira
 Odalisca (marcha/carnaval) - Haroldo Lobo e Geraldo Gomes
 Onde estão os tamborins? (samba/carnaval) - Pedro Caetano
 Palhaço (samba/carnaval) - Herivelto Martins e Benedito Lacerda
 Pecado original (samba-canção) - Roberto Martins e Ari Monteiro
 Pirata da perna de pau (marcha/carnaval) - João de Barro (Braguinha)
 Prêmio de consolação (samba) - Jaime Florence e Augusto Mesquita
 Quem foi (samba-canção) - Nestor de Holanda e Jorge Tavares
 Recordações de um romance (samba) - Bartolomeu Silva e C. Silva
 Rumba de Jacarepaguá (rumba) - Haroldo Barbosa
 Sá Mariquinha (rancheira) - Luís Assunção e Evenor Pontes
 Segredo (samba-canção) - Herivelto Martins e Marino Pinto
 Sambolândia (samba) - Pedro Caetano
 Se queres saber (samba-canção) - Peterpan
 Senhor do Bonfim (samba) - Herivelto Martins
 Tico-tico na rumba (rumba) - Peterpan e Haroldo Barbosa
 Última barbada (samba) - Alberto Maia
 Vou pra roça (marcha) - Luiz Gonzaga e Zé Ferreira

1948

A lenda do Abaeté (canção) - Dorival Caymmi
 A moda da mula preta (moda de viola) - Raul Torres
 A mulata é a tal (marcha/carnaval) - João de Barro e Antônio Almeida
 A saudade mata a gente (toada) - João de Barro e Antônio Almeida
 Adeus, América (samba) - Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa
 Aquelas palavras (samba-canção) - Benny Wolkoff e Luís Bittencourt
 Bahia com H (samba) - Denis Brean
 Cadê Zazá (marcha/carnaval) - Roberto Martins e Ari Monteiro
 Caminhemos (samba-canção) - Herivelto Martins
 É com esse que eu vou (samba/carnaval) - Pedro Caetano
 Enlouqueci (samba/carnaval) - Luís Soberano, V. Pereira e João Vale
 Esquece (samba-canção) - Gilberto Milfont
 Esse moços (Pobres moços) (samba-canção) - Lupicínio Rodrigues
 Falta um zero no meu ordenado (samba/carnaval) - Ary Barroso e Benedito Lacerda
 Infidelidade (samba) - Ataulfo Alves e Américo Seixas
 Jornal de ontem (samba-canção) - Romeu Gentil e Elisário Teixeira
 Minueto (marcha/carnaval) - Herivelto Martins e Benedito Lacerda
 Não me diga adeus (samba/carnaval) - Paquito, Soberano e J. C. Silva
 Nova ilusão (samba-canção) - José Menezes e Luís Bittencourt
 Pergunte a ela (samba-canção) - Fernando Martins e Geraldo Pereira
 Princesa de Bagdá (marcha/carnaval) - Haroldo Lobo e David Nasser

Quem há de dizer (samba-canção) - Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves
 Rio (samba) - Ary Barroso
 Rosa Maria (samba/carnaval) - Anibal Silva e Eden Silva
 Salve a princesa (samba/carnaval) - Paquito e Luís Soberano
 Sarita (rancheira) - Santos Rodrigues e B. Toledo
 Saudade (samba) - Dorival Caymmi e Fernando Lobo
 Saudades de Itapoã (canção) - Dorival Caymmi
 Segue teu caminho (tango) - Mário Zan e Arlindo Pinto
 Ser ou não ser (samba-canção) - José Maria de Abreu e Alberto Ribeiro
 Somos dois (samba-canção) - Klecius Caldas, Armando Cavalcanti e Luiz Antonio.
 Tem gato na tuba (marcha/carnaval) - João de Barro e Alberto Ribeiro
 Um cantinho e você (samba-canção) - José Maria de Abreu e Jair Amorim

1949

Brasileirinho (choro) - Waldir Azevedo
 Brumas (bolero) - Lúcio Alves
 Cabeça inchada (baião) - Hervé Cordovil
 Cabelos brancos (samba-canção) - Herivelto Martins e Marino Pinto
 Canta vagabundo (marcha/carnaval) - Roberto Martins e Ari Monteiro
 Capelinha de melão (marcha/cantiga) - João de Barro e Alberto Ribeiro
 Chiquita bacana (marcha/carnaval) - João de Barro e Alberto Ribeiro
 Chuvas de verão (samba-canção) - Fernando Lobo
 Inútil (samba) - Evaldo Rui
 Jacarepaguá (marcha/carnaval) - Paquito, Romeu Gentil e Marino Pinto
 Jamais te esquecerei (bolero) - Antônio Rago e Juracy Rago
 Juazeiro (baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Lorota boa (polca) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Maior é Deus (samba/carnaval) - Fernando e Felisberto Martins
 Mangaratiba (chótis) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Na Glória (choro) - Raul de Barros e Ari dos Santos
 Nega (samba) - Valdemar Gomes e Afonso Teixeira
 Normalista (samba) - Benedito Lacerda e David Nasser
 Nunca mais (samba-canção) - Dorival Caymmi
 Olhos tentadores (samba) - Oscar Belandí e Chico Silva
 Palavras amigas (samba) - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
 Passarinho da lagoa (toada) - Fernando Lobo e Evaldo Rui
 Pávio da verdade (samba) - Ataulfo Alves e Américo Seixas
 Pedreiro Waldemar (marcha/carnaval) - Roberto Martins e Wilson Batista
 Ponto final (samba-canção) - José Maria de Abreu e Jair Amorim
 Qual o valor da sanfona (chótis) - Dilu Melo e J. Portela
 Que samba bom (samba/carnaval) - Geraldo Pereira e Arnaldo Passos
 Sempre teu (samba) - José Maria de Abreu e Jair Amorim
 Um sonho que passou (samba) - Geraldo Pereira e Fernando Martins
 Velhas cartas de amor (samba-canção) - Klécio Caldas e Francisco Alves
 Vida de minha vida (samba) - Ataulfo Alves
 Vidas mal traçadas (valsa) - Dante Santoro e Scila Gusmão
 Violão (samba-canção) - Vitorino Júnior e Wilson Ferreira
 Você é que pensa (fox) - Roberto Roberti e Dunga

1950

A coroa do rei (samba/carnaval) - Haroldo Lobo e David Nasser
 Amargura (samba-canção) - Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro
 Antonico (samba) - Ismael Silva
 Assum preto (toada) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Baião de dois (baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Balzaquiana (marcha/carnaval) - Antonio Nássara e Wilson Batista
 Boneca de pano (samba) - Assis Valente (composto em 1935)
 Cadeira vazia (samba) - Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves
 Chofer de praça (mazurca) - Fernando Lobo e Evaldo Rui
 Cintura fina (chótis) - Luiz Gonzaga e Zé Dantas
 Daqui não saio (marcha/carnaval) - Paquito e Romeu Gentil
 Errei sim (samba-canção) - Ataulfo Alves
 Eu já vi tudo (samba) - Peterpan e Amadeu Veloso
 Forró de Mané Vito (forró) - Luiz Gonzaga e Zé Dantas
 General da banda (marcha/carnaval) - Sátiro de Melo, T. Silva e J. Alcides
 Marcha do gago (marcha/carnaval) - Armando Cavalcanti e Klécio Caldas
 Maria Rosa (samba) - Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves
 Meu brotinho (marcha/carnaval) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Naná (rumba) - Ruy Rey e Rutinald
 Nega maluca (samba/carnaval) - Fernando Lobo e Evaldo Rui
 No Ceará não tem disso não (baião) - Guio de Moraes
 Olhos verdes (samba) - Vicente Paiva
 Paraíba (baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Pé de manacá (baião) - Hervé Cordovil e Mariza Pinto Coelho
 Que será (bolero) - Marino Pinto e Mário Rossi
 Qui nem jiló (baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Rio de Janeiro (samba) - Ary Barroso (composto em 1944)
 Sabiá lá na gaiola (baião) - Hervé Cordovil e Mário Vieira
 Se é pecado sambar (samba) - Manoel Santana
 Serpentina (marcha/carnaval) - Haroldo Lobo e David Nasser
 Trem o-lá-lá (baião) - Lauro Maia e Humberto Teixeira
 Tudo acabado (samba-canção) - J. Piedade e Osvaldo Martins

1951

Adeus Maria Fulô (baião) - Sivuca e Humberto Teixeira
 Afinal (bolero) - Ismael Neto e Luís Bittencourt
 Ave Maria (samba-canção) - Vicente Paiva e Jaime Redondo
 Baião de Copacabana (baião) - Lúcio Alves e Haroldo Barbosa
 Beijinho doce (valsas) - Nhô Pai
 Bicharada (baião) - Djalma Ferreira (lançada em 1945)
 Boiadeiro (toada) - Armando Cavalcanti e Klecius Caldas
 Calúnia (samba) - Paulo Soledade e Marino Pinto
 Canção de amor (samba) - Chocolate e Elano de Paula
 Cosme e Damião (valsas) - Roberto Martins e Ari Monteiro

Delicado (baião) - Waldir Azevedo
 Esta noite serenô (baião) - Hervé Cordovil
 Estrada do Canindé (toada-baião) - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
 Madalena (samba/carnaval) - Ari Macedo e Airton Amorim
 Marcha do caracol (marcha/carnaval) - Peterpan e Afonso Teixeira
 Meu sonho é você (samba) - Altamiro Carrilho e Átila Nunes
 Ministério da Economia (samba) - Geraldo Pereira e Arnaldo Passos
 Não tenho você (samba) - Paulo Marques e Ari Monteiro
 Palhaço (samba) - Nelson Cavaquinho, Martins e Washington
 Papai Adão (marcha/carnaval) - Armando Cavalcanti e Klecius Caldas
 Pedacinhos do céu (choro) - Waldir Azevedo
 Pra seu governo (samba/carnaval) - Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
 Retrato do velho (marcha/carnaval) - Haroldo Lobo e Marino Pinto
 Sabes mentir (bolero) - Oton Russo
 Sapato de pobre (samba/carnaval) - Luís Antônio e Jota Júnior;
 Se você se importasse (samba-canção) - Peterpan
 Tomara que chova (marcha/carnaval) - Paquito e Romeu Gentil
 Tome polca (polca) - José Maria de Abreu e Luiz Peixoto
 Vingança (samba-canção) - Lupicínio Rodrigues

1952

Acauã (baião) - Zé Dantas
 Acho-te uma graça (marcha/carnaval) - B. Lacerda, Haroldo Lobo e Carvalhinho
 Alguém como tu (samba-canção) - José Maria de Abreu e Jair Amorim
 Baião caçula (baião) - Mário Gennari Filho
 Busto calado (samba-canção) - Rubens Silva
 Canção da criança (valsas) - Francisco Alves e René Bittencourt
 Confete (marcha/carnaval) - David Nasser e Jota Júnior
 E eu sem Maria (samba) - Dorival Caymmi e Alcir Pires Vermelho
 Estrela do mar (marcha) - Marino Pinto e Paulo Soledade
 Fim de comédia (samba) - Aaulfo Alves
 Kalu (baião) - Humberto Teixeira
 Lama (samba-canção) - Paulo Marques e Alice Chaves
 Lata d'água (samba/carnaval) - Luís Antônio e Jota Júnior
 Mambo caçula (mambo) - Getúlio Macedo e Bené Alexandre
 Maria Candelária (marcha/carnaval) - Armando Cavalcanti e Klécio Caldas
 Maria Joana (baião) - Luiz Bandeira
 Me deixa em paz (samba/carnaval) - Monsueto e Airton Amorim
 Menino grande (samba-canção) - Antônio Maria
 Meu rouxinol (marcha-rancho) - Pereira Matos e Mário Rossi
 Mundo de zinco (samba/carnaval) - Antônio Nássara e Wilson Batista
 Não tem solução (samba-canção) - Dorival Caymmi
 Nem eu (samba-canção) - Dorival Caymmi
 Ninguém me ama (samba-canção) - Antônio Maria e Fernando Lobo
 Nick bar (samba-canção) - Garoto e José Vasconcelos
 Nunca (samba-canção) - Lupicínio Rodrigues
 Poeira do chão (samba-canção) - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
 Quem chorou fui eu (samba/carnaval) - Haroldo Lobo e Milton de Oliveira

Sábado em Copacabana (samba-canção) - Dorival Caymmi e Carlos Guinle
 Sassaricando (marcha/carnaval) - J. Júnior, Oldemar Magalhães e Luís Antônio
 Última seresta (samba-canção) - Adelino Moreira e Sebastião Santana

1953

A camisola do dia (samba-canção) - Herivelto Martins e David Nasser
 Bar de noite (samba-canção) - Haroldo Barbosa e Bidu Reis
 Barracão (samba/carnaval) - Luís Antônio e Oldemar Magalhães
 Cachaça (marcha/carnaval) - L. de Castro. H.Lobato e Mirabeau Pinheiro
 Cuco (baião) - Pascoal Melilo e Avaré
 De cigarro em cigarro (samba-canção) - Luiz Bonfá
 É tão gostoso, seu moço (samba-choro) - Mário Lago e Chocolate
 Folha morta (samba-canção) - Ary Barroso
 Forró em Limoeiro (rojão) - Edgar Ferreira
 Fósforo queimado (samba-canção) - P. Menezes, M. Legey e R. Lamego
 João Bobo (valsa) - Ivon Curi
 João Valentão (samba) - Dorival Caymmi
 Máscara da face (samba/carnaval) - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
 Minha prece (samba-canção) - Haroldo Eiras e Ciro V. da Cunha
 Mulher rendeira (toada) - Tema popular
 Nosso mal (samba) - Carolina Cardoso de Menezes
 O xote das meninas (chótis) - Zé Dantas e Luiz Gonzaga
 Onde anda você? (samba-canção) - Antônio Maria e Reinaldo Dias Leme
 Orgulho (samba-canção) - Valdir Rocha e Nelson Wadekind
 Perdido de amor (samba-canção) - Luiz Bonfá
 Por que voltei (beguine) - Haroldo Eiras e Vitor Berbara
 Quando eu era pequenino (baião) - Francisco Alves, David Nasser e F. Martins
 Risque (samba-canção) - Ary Barroso
 Se eu errei (samba/carnaval) - Risadinha, Humberto Carvalho e Edu Rocha
 Se eu morresse amanhã de manhã (samba-canção) - Antônio Maria
 Sebastiana (coco) - Rosil Cavalcanti
 Sistema nervoso (samba) - Wilson Batista, Roberto Roberti e A. Marques Jr
 Só vives prá lua (samba-canção) - Oton Russo e Ricardo Galeno
 Vai na paz de Deus (samba) - Ataulfo Alves e Antonio Domingos
 Zé Marmita (samba/carnaval) - Luís Antônio e Brasinha

1954

A fonte secou (samba/carnaval) - Monsueto Menezes, Raul Moreno e Marcléo
 A mulher do Aníbal (coco) - Genival Macedo e Nestor de Paula
 Abre alas (samba/carnaval) - Belém, B. Lobo e Hinha
 Aves daninhas (samba) - Lupicínio Rodrigues
 Carlos Gardel (tango) - Herivelto Martins e David Nasser
 Encantamento (fox-trot) - Oton Russo e Nazareno de Brito
 Estatutos de gafeira (samba) - Billy Blanco
 Francisco Alves (samba-canção) - Herivelto Martins e David Nasser
 História da maçã (marcha/carnaval) - Haroldo Lobo e Milton de Oliveira

Jura (samba/carnaval) - Zé da Zilda, Marcelino Ramos e Adolfo Macedo
 Mãe solteira (samba) - Wilson Batista e Jorge de Castro
 Não diga não (samba-canção) - Tito Madi e Georges Henry
 Neurastênico (fox) - Betinho e Nazareno de Brito
 O Menino de Braçanã (toada) - Luiz Vieira e Arnaldo Passos
 Piada de salão (marcha/carnaval) - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
 Quase (samba-canção) - Mirabeau e Jorge Gonçalves
 Quatro amores (samba) - Roberto Martins e Nóbrega Macedo
 Quem vem pra beira do mar (toada) - Dorival Caymmi
 Recusa (bolero) - Herivelto Martins
 Rio antigo (maxixe) - Altamiro Carrilho e A. Mesquita
 Rio é amor (samba) - Bruno Marnet
 Rua sem sol (samba-canção) - Mário Lago e Henrique Gandelman
 Saca rolha (marcha/carnaval) - Zé da Zilda, Zilda do Zé e W. Machado
 São Paulo Quatrocentão (dobrado) - Garoto, Chiquinho do Acordeom e Avaré
 Tereza da praia (samba) - Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco
 Um a um (coco) - Edgar Ferreira
 Vagalume (marcha/carnaval) - Vitor Simon e Fernando Martins
 Valsa de uma cidade (valsa) - Antônio Maria e Ismael Neto
 Vida de bailarina (samba-canção) - Chocolate e Américo Seixas

1955

Adeus querido (tango) - Eduardo Patané e Floriano Faissal
 Amendoim torrãozinho (samba) - Henrique Beltrão
 Beijo nos olhos (bolero) - Portinho e Wilson Falcão
 Café soçaita (samba) - Miguel Gustavo
 Canção da volta (samba-canção) - Ismael Neto e Antônio Maria
 Dó-ré-mi (samba-canção) - Fernando César
 Duas contas (samba-canção) - Garoto (Aníbal Augusto Sardinha)
 Escurinho (samba) - Geraldo Pereira
 Escuta (samba-canção) - Ivon Curi
 Farinhada (baião) - Zé Dantas
 Hoje quem paga sou eu (tango) - Herivelto Martins e David Nasser
 Império do Samba (samba/carnaval) - Zé da Zilda e Zilda do Zé
 Lábios de mel (toada) - Valdir Rocha
 Manias (samba-canção) - Flávio e Celso Cavalcanti
 Maria Escandalosa (marcha/carnaval) - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
 Mora na filosofia (samba/carnaval) - Monsueto e Arnaldo Passos
 Obsessão (samba) - Mirabeau e Milton de Oliveira
 O menino da porteira (cururu) - Luizinho e Teddy Vieira
 Pois é (samba) - Ataulfo Alves
 Recordar (samba/carnaval) - Aldacir Louro, A. Marins e Macedo
 Ressaca (marcha/carnaval) - Zé da Zilda e Zilda do Zé
 Samba do Arnesto (samba) - Adoniran Barbosa e Alocin
 Samba fantástico (samba) - José Toledo, Jean Manzon e Leôni
 Saudosa maloca (samba) - Adoniran Barbosa
 Tem nego bebo aí (marcha/carnaval) - Mirabeau e Airton Amorim
 Tiradentes (enredo/carnaval) - Mano Décio, E. S. Penteadó e P. M. Campos

1956

A voz do morro (samba) - Zé Ketí
 Blim, blem, blam (canção) - Luís Cláudio e Nazareno de Brito
 Comida de pensão (samba) - Miguel Miranda e F. A. Balbi
 Conceição (samba-canção) - Jair Amorim e Dunga
 Dolores Sierra (samba) - Jorge de Castro e Wilson Batista
 Exaltação à Mangueira (samba/carnaval) - Enéas B.da Silva e A. A. da Costa
 Fala Mangueira (samba/carnaval) - Mirabeau e Milton de Oliveira
 Foi a noite (samba-canção) - Tom Jobim e Newton Mendonça
 Iracema (samba) - Adoniran Barbosa
 Maracangalha (samba) - Dorival Caymmi
 Mentindo (tango) - Eduardo Patané e Lourival Faissal
 Meu vício é você (samba) - Adelino Moreira
 Meus tempos de criança (samba) - Ataulfo Alves
 Molambo (samba) - Jaime Florence e Augusto Mesquita
 Mulata assanhada (samba) - Ataulfo Alves
 Neste mesmo lugar (samba-canção) - Armando Cavalcanti e Klecius Caldas
 O canto da ema (batuque) - A.Cavalcanti, A.Viana e J.do Vale
 O chero da Carolina (chótis) - Amorim Rego e Zé Gonzaga
 O lamento da lavadeira (samba) - Monsueto, N. Chagas e João Violão
 Para que recordar (bolero) - Fernando César e Carlos César
 Prece (samba-prelúdio) - Vadico e Marino Pinto
 Quem sabe, sabe (marcha/carnaval) - Carvalhinho e Joel Almeida
 Rapaz de bem (samba-canção) – Johnny Alf
 Siga (samba-canção) - Fernando Lobo e Helio Guimarães
 Só louco (samba-canção) - Dorival Caymmi
 Tudo foi ilusão (beguine) - Laert Santos e Arcilino Tavares
 Turma do funil (marcha/carnaval) - Mirabeau, Mílton de Oliveira e Castro
 Vai que depois eu vou (samba) - Zé da Zilda, Z. do Zé, Macedo e A. Amorim
 Vermelho 27 (tango) - Herivelto Martins e David Nasser

1957

A flor e o espinho (samba) - Nelson Cavaquinho, Caminha e Guilherme de Brito
 A volta do boêmio (samba-canção) - Adelino Moreira
 Bom dia tristeza (samba) - Adoniran Barbosa e Vinícius de Moraes
 Boneca cobiçada (bolero) - Biá e Bolinha
 Chove lá fora (valsas) - Tito Madi
 Contra senso (samba-canção) - Antônio Bruno
 É luxo só (samba) - Ary Barroso
 Evocação (frevo/carnaval) - Nelson Ferreira
 Franqueza (samba-canção) - Denis Brean e Osvaldo Guilherme
 Gauchinha bem querer (samba-canção) - Tito Madi
 Graças a Deus (samba-canção) - Fernando César
 Intenção (bolero-mambo) - Getulio Macedo e Lourival Faissal
 Jarro da saudade (samba/carnaval) - Mirabeau, D. Barbosa e G. Blota
 Laura (samba-canção) - Alcir Pires Vermelho e Braguinha

Maria dos meus pecados (samba-canção) - Jair Amorim e Dunga
Mocinho bonito (samba) - Billy Blanco
Não vou pra Brasília (samba) - Billy Blanco
Noites cariocas (choro) - Jacob do Bandolim
Ouça (samba-canção) - Maysa
Peba na pimenta (chótis) - João do Vale, José Batista e A.Rivera
Pensando em ti (samba) - Herivelto Martins e David Nasser
Pisa na fulô (chótis) - João do Vale, Ernesto Pires e S. Júnior
Por causa de você (samba-canção) - Tom Jobim e Dolores Duran
Porque brilham os teus olhos (bolero) - Fernando César
Pranto de poeta (samba) - Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito
Prece de amor (samba-canção) - René Bittencourt
Quero-te assim (valsas) - Tito Madi
Se alguém telefonar (samba-canção) - Jair Amorim e Alcir Pires Vermelho
Saudade da Bahia (samba) - Dorival Caymmi
Se todos fossem iguais a você (samba-canção) - Tom Jobim e Vinícius de Moraes
Sonhando contigo (bolero) - Anísio Silva e Fausto Guimarães
Sucedeu assim (samba-canção) - Tom Jobim e Marino Pinto
Vai com jeito (marcha/carnaval) - João de Barro

Fontes:

www.cifrantiga3.blogspot.com

www.decadade50.blogspot.com

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo:**
85 anos de música brasileira. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.

APÊNDICE B - Roteiro Musical dos CDs

Boleros

1. Perfídia (Alberto Dominguez - México) – Linda Ronstadt (1992)
2. Tú me acostumbraste (Frank Dominguez - Cuba) – Tania Libertad (1996)
3. Solamente una vez (Agustín Lara - México) – Lucho Gatica e Nana Caymmi (1997)
4. María Bonita (Agustín Lara - México) – Caetano Veloso (1994)
5. La barca (Roberto Cantoral - México) – Lucho Gatica e Fagner (1997)

Sambas-canção

6. Copacabana (João de Barro e Alberto Ribeiro – 1946) – Dick Farney (1959)
7. Sábado em Copacabana (Dorival Caymmi e Carlos Guinle – 1952) – Dorival Caymmi (1955)
8. Saia do caminho (Custódio Mesquita e Evaldo Rui – 1946) – Araci de Almeida (1946)
9. Caminhemos – Herivelto Martins (1947) – Francisco Alves (1947)
10. Cabelos brancos (Herivelto Martins e Marino Pinto – 1948) – 4 Ases e 1 Coringa (1948)
11. Orgulho (Nelson Wederkinde e Waldir Rocha – 1953) – Ângela Maria (1953)
12. Vida de bailarina (Américo Seixas e Chocolate – 1954) – Ângela Maria (1984)
13. Abandono (Nazareno de Brito e Presyla de Barros – 1955) – Ângela Maria e Fafá de Belém (1996)
14. Conceição (Dunga e Jair Amorim – 1956) – Cauby Peixoto (1972)
15. Ninguém me ama (Antônio Maria e Fernando Lobo – 1952) – Nora Ney (1972)
16. De cigarro em cigarro (Luiz Bonfá – 1953) – Nora Ney (1972)
17. Preconceito (Antônio Maria e Fernando Lobo – 1953) – Nora Ney (1972)
18. Bar da noite (Bidu Reis e Haroldo Barbosa – 1953) – Nora Ney (1972)
19. Vingança (Lupicínio Rodrigues – 1951) – Tânia Alves (1997)
20. Nunca (Lupicínio Rodrigues – 1952) – Joanna (1994)
21. Nervos de aço (Lupicínio Rodrigues – 1947) – Joanna (1994)
22. Bom dia (Aldo Cabral e Herivelto Martins – 1947) – Dalva de Oliveira (1968)
23. Camisola do dia (Herivelto Martins e David Nasser 1953) – Maria Bethânia (1975)
24. Segredo (Herivelto Martins e Marino Pinto – 1947) Maria Bethânia (1999)
25. Quarto vazio (Herivelto Martins – 1949) – Paulinho Moska (1999)

26. Estatuto de boite (Dolores Duran – 1957) – Dolores Duran (1957)
27. Solidão (Dolores Duran – 1957) – Dolores Duran (1958)
28. Franqueza (Denis Brean e Osvaldo Guilherme – 1957) – Maysa (1957)
29. A volta do boêmio (Adelino Moreira – 1957) – Nelson Gonçalves (1957)
30. Por causa de você (Tom Jobim e Dolores Duran – 1957) – Dolores Duran (1957)

A bossa da Bossa

31. Rio arrepio [Badá-badi] (Tom Zé e Arnaldo Antunes – 2008) – Mariana Aydar e Tom Zé (2008)
32. João nos tribunais (Tom Zé – 2008) – Tom Zé (2008)
33. O céu desabou (Tom Zé – 2008) – Tita Lima e Tom Zé (2008)

Bolero, coisa nossa

34. Tortura de amor – (Waldick Soriano – 1962) – Waldick Soriano (1974)

Bônus

35. Cantor de bolero – (Fagner, Zeca Baleiro e Fausto Nilo – 2003) – Fagner e Zeca Baleiro (2003)
36. Bolero de Platão (Tom Zé – 2008) – Marina De La Riva e Tom Zé (2008)

APÊNDICE C – CD 1

APÊNDICE D – CD 2