

**UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**MIDIÁTICA**

**“NOSSOS ARRANJOS NÃO SÃO BANAIS!”**

A mídia na poética da composição do bolero,  
samba-canção e sambolero no Brasil (1946-1958)

Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação e  
Cultura Midiática da Universidade  
Paulista – UNIP para obtenção do título  
de Mestre em Comunicação.

**RAPHAEL FERNANDES LOPES FARIAS**

**SÃO PAULO**  
**2018**

**UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**MIDIÁTICA**

**“NOSSOS ARRANJOS NÃO SÃO BANAIS!”**

A mídia na poética da composição do bolero,  
samba-canção e sambolero no Brasil (1946-1958)

Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação e  
Cultura Midiática da Universidade  
Paulista – UNIP para obtenção do título  
de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa de  
Araújo Duarte Valente.

**RAPHAEL FERNANDES LOPES FARIAS**

**SÃO PAULO**  
**2018**

Farias, Raphael Fernandes Lopes.

Nossos arranjos, não são banais! : a mídia na poética da composição do bolero, samba-canção e sambolero, no Brasil (1946-1958) / Raphael Fernandes Lopes Farias. - 2018.

114 f. : il. color. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2018.

Área de concentração: Configuração de Linguagens e Produtos Audiovisuais na Cultura Midiática.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa de Araújo Duarte Valente.

1. Canção das mídias. 2. Bolero. 3. Sambolero. 4. Samba-canção. 5. Músicos. 6. Arranjadores. 7. Rádio. 8. Disco. I. Valente, Heloísa de Araújo Duarte (orientador). II. Título.

**RAPHAEL FERNANDES LOPES FARIAS**

**“NOSSOS ARRANJOS NÃO SÃO BANAIS!”**

A mídia na poética da composição do bolero,  
samba-canção e sambolero no Brasil (1946-1958)

Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Comunicação e  
Cultura Midiática da Universidade  
Paulista – UNIP para obtenção do título  
de Mestre em Comunicação.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

/ /  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Heloísa de Araújo Duarte Valente

Universidade Paulista – UNIP

/ /  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Juliana Marília Coli  
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

/ /  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dr.ª Solange Wajnman  
Universidade Paulista – UNIP

## **DEDICATÓRIA**

A memória de minha avó, Arlette Pustiglione, com quem morei desde que nasci e cultivou em mim o gosto pela música e pelas artes; minha maior referência de educação, respeito e dedicação. Com amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) a bolsa concedida, sem a qual a continuidade desta pesquisa ficaria comprometida;

À minha orientadora Heloísa Duarte de Araújo Valente, os ensinamentos, oportunidades e, sobretudo a confiança que deposita em mim. Minha conterrânea de Santos, com quem divido muitas memórias de nossa tão querida Cidade. Uma referência e uma amiga que levo da academia para a vida;

À minha tia Elizabeth (Betty), o zelo incondicional para comigo e com minha mãe em momentos tão difíceis e o investimento em meus estudos escolares;

Ao Rodrigo Vicente a visão de mundo compartilhada e a grande ajuda que deu no fechamento deste trabalho;

Ao Thiago Didone os bons momentos, companheirismo, afeto, ensinamentos e dicas tão preciosas;

À professora Juliana Marília Coli, que acompanhou toda a minha pesquisa, colaborou em muitos momentos e sempre me recebeu com todo o carinho e simplicidade que um verdadeiro mestre deve ter;

À amiga e professora Maria Luisa Estevam Annetta, pelos estímulos e ensinamentos para vida, e pela eterna amizade e admiração;

Aos amigos Natália Fifres e Maurício Muniz, pela cumplicidade e socorro em momentos de aflição;

Às professoras Rosita Quintana, Dirce Galvão e Maria Cecília Ferreira Bandeira, pelos ensinamentos musicais.

À professora Solange Wajnman, por ler este trabalho e aceitar estar na banca, participando de um momento tão importante para mim.

Aos professores Simone Luci Pereira e Adelcio Camilo Machado, por se disporem a ler este trabalho;

Aos professores, Maurício R. da Silva e Barbara Heller o apoio que me

deram durante minha estada no Programa e no pleito pela bolsa;

À Adriana Ballesté que me enviou um maravilhoso catálogo em Cd-rom contendo toda a obra de concerto de Radamés Gnatalli e detalhes sobre sua vida e carreira;

À Maria Elisa Pasqualinio envio de sua dissertação “Arranjos: Repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)”, não disponível em bancos de teses e dissertações;

Ao professor Marcos Julio Sergl a indicação de procurar a Maria Elisa Pasqualini;

À professora Mônica Rebecca Ferrari Nunes, que me acolheu no COMUNICON de 2016, e em visita à UNIP, possibilitou uma espécie de ensaio à banca de qualificação, tecendo comentários muito úteis;

Aos colegas Maria Fernanda, Vitor, e a todos do MusiMid;

Às colegas Talita Lucarelli e Thamiris Franco, que me deram um sopro de força fundamental na busca pela garantia de minha continuidade no mestrado.

Aos colegas da disciplina Recodificações Tecnológicas na Comunicação Visual, ministrada pela professora Solange Wajnman, turma de 2017.

Aos secretários do PPGCOM, Marcelo Rodrigues, Christina Rodrigues, Vera Maia, Bruno e Aline, sempre dispostos a ajudar.

*“Meu samba é o meu lamento,  
Meu castigo, meu tormento,  
Minha dor, minha saudade...”*

*(Ataulfo Alves)*

## RESUMO

Este trabalho aborda o modo como se deu a construção de um subgênero musical híbrido típico dos anos 1940-1950: o sambolero. Inicialmente, apresentam-se suas origens e matrizes culturais (cf. Martín-Babero), suas características musicais particulares, seu diálogo com a paisagem sonora e com as mídias, uma vez que estas determinam a *performance* (cf. Zumthor). Levou-se em conta a importância da criação musical através dos arranjadores, profissionais que desempenharam papel fundamental na criação de um gosto estético, e que criaram pontes entre diferentes práticas musicais, ao mesmo tempo que atendiam às demandas da indústria fonográfica e radiofônica. Um capítulo é dedicado a análises musicais de gravações do período compreendido entre 1946-1959. Essa foi a “era dos samba abolerados” no Brasil (cf. Napolitano), mas também de autores do samba-canção e dos futuros inventores da Bossa Nova. Selecionaram-se obras gravadas por Dalva de Oliveira, Nora Ney, Dolores Duran, Maysa e Ângela Maria e arranjadas por Radamés Gnattali, Osvaldo Borba, Lyrio Panicalli, Nicolino Copia, Enrico Simonetti e Gustavo de Carvalho. Essas escolhas foram feitas em virtude do alcance midiático dessas cantoras e da cobertura do período abordado: Dalva marca a passagem dos anos 1940 para os 1950, enquanto Maysa e Dolores Duran, a passagem para a Bossa Nova. Com elas, vieram seus respectivos chamados diretores musicais. Alguns deles muito emblemáticos, como Radamés Gnattali, não poderiam ser prescindidos. Ao final, considera-se que esse período da Música Popular Brasileira, fortemente marcado pelo hibridismo entre o samba-canção e o bolero, em muito deve aos atores envolvidos nesse processo; os arranjadores, em particular. Foram eles que forneceram a matéria-prima para a indústria cultural da época.

**Palavras-chave:** Canção das mídias. Bolero. Sambolero. Samba-canção. Músicos. Arranjadores. Rádio. Disco.

## ABSTRACT

This research deals with the emergence of a hybrid musical genre typical of the years 1940-1950: the sambolero. Initially were presented its origins and cultural matrices (see Martín-Barbero), its particular musical characteristics, its dialogue with the sound landscape and with the media, since these determine the *performance* (see Zumthor). The importance of musical creation arrangers was seen through the work made by professional arrangers, who have had a fundamental role in the creation of an aesthetic taste and have created links between different musical practices as well as they fit the demands of the phonographic and radio industry. A chapter is devoted to musical analyzes of recordings from the period between 1946 and 1959. This was the "samba abolerado era" in Brazil (see Napolitano), but also of samba-canção authors and future inventors of Bossa Nova. Were selected recordings by Dalva de Oliveira, Nora Ney, Dolores Duran, Maysa and Ângela Maria, and arranged by Radamés Gnatalli, Osvaldo Borba, Lyrio Panicalli, Nicolino Copia, Enrico Simonetti and Gustavo de Carvalho. These choices were made according to the mediatic extension of these singers and the coverage of the studied period: Dalva marks the passage between the years 1940's and 1950's while Maysa and Dolores Duran, the passage to the Bossa Nova. With them, came their respective so-called musical directors. Some of them very emblematic, such as Radamés Gnatalli, who could not be left behind. In the end, it is considered that this period of Brazilian Popular Music, strongly marked by the hybridism between the samba-canção and the bolero, depends a lot to the actors involved in this process; the arrangers, in particular. They provided the raw material for the cultural industry of the time.

**Key-words:** Media song. Bolero. Sambolero. Samba-canção. Musicians. Arrangers. Radio. Vinyl records.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas de LPs: Cantoras Mexicanas (em cima) e brasileiras (em baixo)	25
Figura 2 - Agustín Lara no Brasil	31
Figura 3 - IX Noturno (samba-canção)	40
Figura 4 - LP gravado pela orquestra do maestro Osvaldo Borba	41
Figura 5 - Lps "para dançar", muito comuns na época	45
Figura 6 - Partitura de <i>Cuba</i> , uma rumba de autor desconhecido;arranjo de Pixinguinha, 1943	49
Figura 7 - Herivelto Martins em declaração à imprensa sobre a separação com Dalva	73
Figura 8 - Dalva de Oliveira declara motivo da separação	75
Figura 9 - Mulher comete suicídio ouvindo Nora Ney.	77
Figura 10 - Maysa em começo de carreira: uma milionária excêntrica	81
Figura 11 - Partitura da melodia (com cifras) de Solidão	99

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	13
<b>2. SAMBA-CANÇÃO, BOLERO, SAMBOLERO: NOMADISMO E HIBRIDISMO DE GÊNEROS LATINO-AMERICANOS</b>	22
2.1 Uma poética construída sobre uma narrativa melodramática .....	23
2.2 Pobre samba meu... existe um preconceito muito forte: o rechaço ao gênero e a “preservação” do samba nacional .....	26
2.3 Paisagem sonora, ambiência e movência do gênero.....	29
2.4 A década das canções “hispânicas”: O trânsito Brasil-México.....	33
2.5 Hibridismos O nomadismo e fusão dos gêneros.....	36
2.6 A cultura do <i>dancing</i> .....	42
<b>3. CAMINHEMOS/CAMIÑEMOS: A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO PELAS MÍDIAS</b>	46
3.1“O samba que eu canto não tem absolutamente nada a ver com carnaval!” .....	50
3.2 Sonoridades fronteiriças: bolero, samba-canção, sambolero... e Bossa Nova.....	54
3.3 Uma canção para os alto-falantes: o arranjo como poética composicional.....	56
3.4 Das rádios ao cinema: maestros, números musicais e as chanchadas ...	60
3.5 Um milhão de melodias: maestros, músicos e o trabalho nas rádios.....	62
3.6 Gravações: estética e arranjos.....	65
<b>4. A POÉTICA DO BOLERO, SAMBOLERO... ELEMENTOS COMPOSIÇÃONAIS, PERFORMANCE NA CONSTRUÇÃO SEMÂNTICA</b>	70
4.1 Personas musicais e performance: as cantoras.....	70
4.2 Morreu ouvindo Nora Ney cantar... (notas sobre o conceito de performance) .....	76
4.3 Rainha do Rádio, Rainha do Lar: o papel ambíguo / ambivalente na performance.....	78
<b>5. ESCUTANDO O BOLERO, O SAMBOLERO, O SAMBA-CANÇÃO.</b>	81
5.1 Som e sonoridade: parâmetros para uma análise sonoro-musical .....	84
5.2 Que será da minha vida sem o teu amor? Dalva, Herivelto... e Osvaldo Borba.....	86
5.3 Ouça... Meu mundo caiu! (Puglielli e Simonetti apresentam Maysa) .....	89

5.4 Amargura a duas vozes: Lúcio Alves e Maysa.....	91
5.5 Nos estúdios da Continental, reúnem-se Nora Ney, Radamés, Copinha e o jovem Tom.....	93
5.6 Quando os os maestros se encontram com Ângela Maria.....	99
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	103
<b>7. REFERÊNCIAS:</b>	107
Discograficas .....	111
Filmografia: .....	112
<b>ANEXO</b>	113

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2001 a *TV Globo* transmitiu uma minissérie cuja música de abertura era a canção *Ne me quittepas*, do belga Jacques Brel, na voz de Maysa. Eu, então com 11 anos de idade, sem saber mais informações sobre essa canção, me encantei desde as primeiras vezes que a escutei. Foi então que ouvi minha avó dizer: “essa música quem canta é a Maysa, Maysa Matarazzo. Ela era casada com um homem muito rico e largou a família para ser cantora”. Fiquei encantado com aquela voz que, de alguma maneira, transmitiu-me algo instigante, ainda que não soubesse que Maysa preferia ser chamada pelo sobrenome Monjardim, de solteira, ou simplesmente Maysa. Sua voz me tomou de tal forma que nunca mais deixei de reparar naquela cantora. Fui conhecendo mais de seu repertório e de outros artistas ligados a ela e a seu tempo. Vieram, então, os sambas-canções, os boleros, as bossas e tudo mais.

Já com alguma bagagem conheci a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa Valente, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), através da disciplina *Música e Cultura das Mídias*, em 2015. Ela me falou do projeto que coordenava, *Uma vereda tropical: a suave e morna batida do bolero: memória e nomadismo da canção hispânica no Brasil*,<sup>1</sup> convidando-me para participar dele como pesquisador, devido ao meu interesse pelo tema. No mesmo ano, participei do 11º Encontro do Centro de Estudos em Música e Mídia (*MusiMid*), cujo tema era justamente o do projeto supracitado, como ouvinte e auxiliando alguns professores. Os contatos que fiz na ocasião me ajudaram na minha imersão no tema e me deram um panorama do grupo de pesquisa.

Em conversas posteriores Heloísa destacou ainda que, mais que os cantores, os arranjadores dessas canções são pouco lembrados – nem mesmo na época eram muito citados – e o quão interessante seria relacioná-los também a uma pesquisa. A partir daí, meu encantamento subjetivo passou a tomar formas acadêmicas, textuais, e a buscar as origens, nomes, conceitos, materiais, leituras e tudo o que pudesse remontar aquele universo. Era preciso

---

<sup>1</sup>*Uma vereda tropical: a suave e morna batida do bolero memória e nomadismo da canção hispânica no Brasil*, coordenado pela minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Heloísa de A. Duarte Valente. Projeto contemplado pelo Edital Universal (CNPq). Processo 445308/2014-1

entender as matrizes de um gênero híbrido, próprios do repertório de cantores como Maysa e outros que são mais ou menos seus contemporâneos: o que se chama aqui de *sambolero*, subgênero que abarca o bolero mexicano e o samba-canção brasileiro. Abandono, agora, o discurso em primeira pessoa, para apresentar este texto.

O bolero nasceu em Cuba e, ao passar por Vera Cruz (México), expandiu-se por toda a América Latina de língua espanhola, para depois criar suas vertentes. No caso brasileiro, observa-se, inicialmente a entrada do bolero seguindo os padrões mexicanos. Mais tarde, fundindo-se ao samba-canção, inicialmente denominado samba-de-meio-de-ano, passa a ter conformação diferente na década de 1950, ligando-se à latinização da música que ocorria naquele tempo (MATOS, 2013). Ao se fundir ao samba canção, o bolero cria um gênero híbrido (ARAÚJO, 1999). Tal fato levanta questões quanto às maneiras através das quais isso se dá, bem como as características e contornos desse fenômeno cultural, que atinge a criação musical, a *performance*, as formas de transmissão e recepção (ARAÚJO, 1999). Ao fim e ao cabo, estabelece-se uma nova forma de sensibilidade e gosto estético.

O projeto que dá base a esta pesquisa optou pelo qualificativo *música hispânica* como referência à música oriunda de países latino-americanos de colonização espanhola, seguindo-se a mesma terminologia principalmente no que se refere ao bolero. Entretanto, muito além desse gênero, este trabalho aborda a música popular brasileira e o hibridismo entre o samba-canção e o bolero. Não foi encontrado consenso entre os pesquisadores que tratam do tema para denominar o subgênero gerado dessa fusão: samba abolerado, bolero-samba, samba-bolero e sambolero foram alguns dos termos. É importante também salientar o uso do termo samba-canção para designar um gênero musical brasileiro que circula nacionalmente do final dos anos 1920 aos anos 1960, encontrando seu apogeu entre os anos 1940 e 1950.

Tendo em vista que o Brasil é o único país da América Latina que não possui o castelhano como língua vernácula, decorre daí uma problemática de identidade: apesar da negação da cultura latina e da busca por uma semelhança com culturas tidas como hegemônicas, as músicas hispânicas esubgêneros influenciados por elas, no País, gozaram de popularidade imensa. A penetração dos gêneros oriundos da América Hispânica e seus

consequentes hibridismos no Brasil se mostram como pontos importantes para a análise da criação, difusão e recepção de símbolos culturais e para a criação de sentidos no imaginário coletivo e compreensão da malha cultural brasileira.

As músicas hispânicas, mescladas ao samba brasileiro, em dado momento se encaixaram nessa classificação, gerando embaraço terminológico e estético. Aqui, cita-se uma situação curiosa ocorrida em um videokê: Depois que se cantou o samba-canção *Meu mundo caiu*, de Maysa, um homem aparentemente com seus 70, 80 anos perguntou: “não vai cantar mais nenhum bolero para nós?”. Como veremos mais adiante, a cantora Maysa em sua fase dos anos 1950 chamou suas composições de “samba-canção”, ainda que aludam fortemente ao bolero, exemplo que será mais bem analisado através da canção *Meu mundo caiu*. Anos antes, Dalva de Oliveira gravou *Que Será?*, sendo essa canção classificada como bolero, mas grava outras tantas classificadas como samba-canção, com muitos pontos de semelhança entre si, no entanto. Seria a marca da diferença o uso do pandeiro, para o samba, e das claves ou conga para o bolero?

É impossível falar de gosto estético e criação musical sem se levar em conta aqueles que criavam os arranjos que fizeram sucesso na voz de intérpretes célebres. Antes de tudo, é preciso pensar nos processos de criação e transmissão musicais e em todo o contexto (social, cultural e tecnológico) que envolve os músicos que participaram do processo criador dos diversos gêneros e subgêneros da canção.

Os arranjadores são peças-chave na criação de um gênero musical, tendo em vista que os elementos de um arranjo (instrumentação, ritmo, dinâmicas etc.) fornecem as características de uma determinada música. É a partir daí que se criam variantes, versões e subgêneros, casos que serão exemplificados oportunamente. Como é descrito adiante, não menos importantes são elementos como o som (DELALANDE, 2007) e a exploração de recursos expressivos dos aparatos tecnológicos de gravação. Leva-se em conta também o papel desempenhado pelos cantores, em seu aspecto performático<sup>2</sup>.

Notar-se-á nos capítulos que seguem que há muitos elementos a

---

<sup>2</sup> Desde já, frisa-se que o vocábulo “performance” é um conceito elaborado pelo erudito Paul Zumthor (2012), que ultrapassa a ideia simplista do desempenho de um artista em cena.

serem levados em conta para sinalizar a questão: instrumentação como um todo, letra, voz, timbre, sonoridade, capas de disco etc.. Um gênero musical é também seu entorno, sua ambiência, aquilo Gumbrecht(2010 apud MÜLLER 2013) chama de *Stumming*, algo que remete a certa atmosfera, diluída e imperceptível e numa situação ou num contexto. Para se compreender o sambolero, não bastam os parâmetros musicais. Nesse sentido, fazer a leitura de sua ambiência no contexto histórico, social e cultura da época se faz necessário, pois

Ler a(s) ambiência(s) de um texto significa, pois, entendê-lo não como alegoria de um tempo histórico, mas buscar a concretude de seu timbre no presente da leitura (resgatando a “produção de presença” que o texto institui), pois é sempre a leitura que desperta o texto de seu adormecimento nos infinitos arquivos da História. (MÜLLER, 2013, 65).

Nas décadas de 1940-1950 músicos e maestros trabalhavam nas rádios e/ou para gravadoras, com a finalidade de arranjar as músicas vindas de outros países e adaptá-las à cultura brasileira, bem como criar arranjos para composições nacionais, deixando-as com traços dessas músicas hispânicas, sobretudo as canções. Esses mesmos profissionais, a exemplo de Radamés Gnattali - que possui um trabalho composicional à parte da indústria fonográfica –, compunham arranjos com características muito peculiares, de modo que se questiona até que ponto as necessidades advindas da indústria cultural influenciavam-lhes as criações e em que medida esses arranjos dialogavam com sua poética composicional particular.

É importante frisar que os trabalhos que abordam o bolero, o sambalanção e os hibridismos desses gêneros, no Brasil, além de escassos, deixam uma lacuna no que diz respeito aos arranjos e arranjadores. De fato, verifica-se uma descontinuidade narrativa na história da música brasileira dos anos 1950, um lapso entre o samba-exaltação e a bossa nova, algo que reduz aquele período a disputas entre as Rainhas do Rádio e à existência das “macacas de auditório”, conforme Theóphilo Augusto Pinto (2013) salienta.

Muito se fala sobre o rádio, a indústria fonográfica, catálogo de obras, intérpretes, concursos – como os das Rainhas do Rádio – letras de música etc., mas os profissionais que trabalhavam para os estúdios de rádio e gravadoras arranjando essas obras e adaptando-as às necessidades do mercado

fonográfico e do consumo local, por outro, são deixados de lado em catálogos, livros e correlatos que abordam o tema.

Alguns desses maestros chegaram a atuar como arranjadores de gêneros musicais distintos, como o samba, o choro, o bolero, o samba-canção, a bossa nova etc., apesar de os gêneros revelarem estéticas aparentemente antagônicas. Além do já citado Radamés Gnattali, Tom Jobim, um dos pilares da bossa nova, gênero musical que irá negar o ambiente híbrido do sambolero, teve muito contato com músicos e intérpretes desse último. Exemplo disto é a canção *Por causa de você*, feita por Jobim em parceria com Dolores Duran (na letra).

O presente trabalho buscou referenciar os produtos estéticos da indústria fonográfica no Brasil e, em particular, os hibridismos gerados pela fusão de gêneros latinos a partir do bolero, no período em que este gozou de grande sucesso, a ponto de formar o gosto da época, dando origem, inclusive, ao subgênero do *sambolero*. Procurou-se pesquisar e lançar alguma luz sobre nomes de profissionais (arranjadores, maestros, músicos etc.) que trabalharam na criação dos arranjos do samba-canção, boleros e *samboleros* no País - aí englobando suas imbricações e hibridismos de gênero, bem como as diversas nomenclaturas atribuídas ao gênero que nasce da fusão do samba com o bolero, nos anos 1940 e 1950 - para descrever um perfil de sua trajetória artística nos meios em que atuavam, tais como gravadoras e rádios. Dentre os nomes que serão encontrados ao longo destas páginas, destacaram-se os maestros Radamés Gnattali, Lyrio<sup>3</sup> Panicalli, Osvaldo Borba, Nicolino Copia (ou Copinha), Gustavo de Carvalho (também conhecido como Guaraná) e Enrico Simonetti.

Tentou-se compreender um pouco do processo de criação musical desses profissionais, a partir da seleção de um grupo de obras, através das quais se traçou um perfil de arranjo (instrumentação, timbres, harmonias, dentre outros elementos musicais) que fosse capaz de demonstrar como o gênero *sambolero* foi construído no País, e como esses elementos se relacionam com a cultura nacional. O estudo se deu a partir de gravações desse período, levando-se em conta aspectos relevantes de seu entorno.

---

<sup>3</sup> O nome do maestro Lyrio Panicalli ora aparece em documentos e matérias jornalísticas grafado “Lírio”, ora “Lyrio”. Optou-se pela forma que aparece no Dicionário Cravo Albin, “Lyrio”.

Selecionados nomes de arranjadores e maestros, tentou-se delinear um perfil da criação musical de cada um deles, a fim de se levantar os traços característicos do gosto estético na década de 1950.

Além disso, analisou-se como elementos musicais formais transitaram por gêneros além do *sambolero*, sendo assimilados por eles e traçando, assim, diálogos estéticos, por exemplo, em relação à semelhança entre arranjos orquestrais que marcaram tanto os *samboleros* quanto obras da bossa nova. A análise visou a buscar os “estilemas particulares” que os arranjadores tenham criado ou mesmo estilos que caracterizam os arranjos da época, buscando diferenças e semelhanças entre eles, bem como peculiaridades. Como elemento em comum, tem-se a temática presente nas letras (o romantismo exacerbado, o fracasso amoroso, a saudade e as dificuldades entre pares apaixonados - comum nos boleros de forma geral, (cf. ARAÚJO, 1999) por exemplo.

Nas palavras de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “o período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular” (SEVERIANO; MELLO, 1999, p. 241). A escolha não pode ser à toa: 1946 é o ano de lançamento da canção *Copacabana*, composição quase premonitória da vindoura Bossa Nova, enquanto 1958 é o marco inicial desta, com o LP *Canção do Amor Demais*, no qual consta a célebre canção *Chega de Saudade*. O período é delimitado por bossas, mas o miolo certamente é controverso, e é justamente entre essas bordas que se encontra o foco deste trabalho.

Para realizar essa empreitada, este texto foi dividido em quatro capítulos. O primeiro trata das origens e matrizes culturais do bolero. Tem-se um breve panorama do gênero, dos elementos que o compõem tanto no sentido musical quanto sociocultural, emprestando conceitos de Martin-Barbero (1997) e análises de Simone Luci Pereira e Martha Ulhôa (2016). Em seguida, entra-se na questão da resistência encontrada pelo bolero e sua influência na música nacional por alguns setores artísticos e intelectuais brasileiros, fato ressaltado por Marcos Napolitano (2005; 2010). Desse modo, observam-se as paisagens sonoras – conceito enunciado por Schafer (2011) – e as descrições do circuito artístico das noites cariocas fornecidas por Ruy Castro (2015), suas decorrentes mudanças via movência (ZUMTHOR, 1997) e as idiossincrasias

decorrentes das mudanças dos espaços da *performance*.

O segundo capítulo aborda a penetração da música hispânica, especialmente o bolero, por via das mídias. Em seguida, fala-se das modificações sonoras, tecnológicas e socioculturais do samba e do sambacanção até culminarem no que seria o sambolero, fazendo uso das idéias de Juan Pablo González (2000), Vanessa Knighths (2003; 2011) e Bia Borges (1982). Elencam-se ainda, alguns pontos de aproximações e distanciamentos entre esses gêneros, levando-se em conta a abertura de um caminho para a Bossa Nova a partir desse hibridismo. Para isso, são importantes as considerações de autores como Silvio Merhy (2012) e Samuel Araújo (1999).

Ainda no segundo capítulo, tem-se outro momento muito importante: a criação musical e os arranjadores, aqueles que foram os responsáveis por criar uma estética musical que atendesse às demandas da indústria cultural do momento, ao mesmo tempo em que moldaram um gosto e um padrão estético. Muito importantes foram os trabalhos de Maria Elisa Pasqualini (2012) e Leandro Pereira (2012), que pesquisaram nos acervos de documentos da Rádio Record e Rádio Nacional os maestros e arranjadores que lá trabalharam, suas produções, condições de trabalho, entre outras informações que ajudaram a determinar peças-chaves no cenário musical da época. Muito úteis também foram as listas de gravações de sucesso elaboradas por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) em seu livro *A canção no tempo 85 anos de músicas brasileiras*, trabalho que possibilitou cotejar canções, cantores e arranjadores, chegando novamente aos nomes que Pinto (2013) chamou de “maestros top” – com algumas diferenças em relação àquilo que o autor elencou. Curioso também foi pesquisar no catálogo da *Atlântida Cinematográfica*, que mostrou esses mesmos maestros trabalhando para o cinema da época.

No terceiro capítulo, Fez-se necessário falar um pouco dos cantores e da performance (ZUMTHOR, 1997, 2014; VALENTE, 2005) elo entre o público geral e os bastidores da criação musical. Além de observar alguns aspectos mais técnicos da voz como instrumento musical, notou-se que a canção midiática exerceu forte influência no imaginário dos ouvintes e na criação de personas vocais, musicais e midiáticas. Nesse período, especialmente as cantoras, gênero feminino, eram as grandes estrelas, o que pediu um pouco de

contextualização do papel social da mulher no momento.

A quarta parte fornece parâmetros para se analisar canções midiáticas. Em outras palavras, aquelas que não têm, não dependem ou prescindem de partituras e da notação musical tradicional para serem analisadas. Entrelaçam-se aqui os trabalhos de Delalande (2007) acerca do som; Michel Chanan, Palombini e Cardoso Filho (2006), sobre as mudanças na gravação, reprodução e percepção do som; e Martha Ulhôa (2013; 2017), Heloísa Valente (2003) e Philip Tagg (2003), propondo meios de análise da música gravada e alternativas à musicologia tradicional. A fim de se abranger o período 1946-1959, expandido um pouco o recorte proposto por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999), foram escolhidas intérpretes que marcaram o cenário musical nesse período juntamente com seus respectivos arranjadores, que lhes deram boa parte da essência de suas personalidades vocais e musicais. Foram selecionadas: Dalva de Oliveira, Nora Ney, Maysa e Ângela Maria. Os arranjadores foram: Osvaldo Borba, Nicolino Copia, Radamés Gnattali, Enrico Simonetti e Gustavo de Carvalho. Por vezes, outros nomes entrarão em situações circunstanciais para efeito de comparação.

Dalva de Oliveira, que começou sua carreira no Trio de Ouro, ainda nos anos 1940, entra marcando a década de 1950 com sua guerra de separação com Herivelto Martins, e consagra-se em carreira solo e sob a batuta de Osvaldo Borba. Nora Ney, cantora marcada pelos ditos “sambas de fossa”, desponta para o sucesso a partir de 1952 e segue década afora, marcada pelos trabalhos de Nicolino Copia, Radamés Gnattali e pelo estreante Tom Jobim. Maysa, quase uma “romântica tardia”, estreia em 1956, inicialmente com os arranjos de Rafael Puglielli, passando para uma parceria de sucesso com Enrico Simonetti nos próximos LPs, emplacando *hits* até o limite do recorte temporal escolhido neste trabalho. A cantora Ângela Maria protagoniza um encontro com alguns dos maestros “top” em um LP que continha versões de canções arranjadas, mostrando com um pouco mais de liberdade artística o potencial que aqueles maestros poderiam oferecer. Desse modo, tem-se uma cobertura cronológica e midiática do período.

A análise dessas canções permitiu que se encontrassem diferenças e semelhanças que elucidaram melhor os pontos de aproximação entre o bolero e o samba-canção por meio da escolha da instrumentação, do ritmo, do

andamento, da forma de cantar. Foi possível também observar como as características daquilo que seria a Bossa Nova aparecem quase dez anos antes de seu surgimento, via estilo de arranjadores como Radamés Gnattali e Nicolino Copia, e como já em fins dos anos 1950, após o lançamento oficial da Bossa Nova, Maysa e Enrico Simonetti remontaram ao bolero e ao sambolero, seja pela personalidade vocal da cantora, seja por uma estética que ainda tinha seus espaços e demandas.

Por fim, avaliar-se-á, nas considerações finais, em que medida as hipóteses iniciais foram confirmadas e os desdobramentos deste estudo para pesquisas futuras. São retomadas algumas questões que nortearam toda a discussão: gêneros musicais, mudanças tecnológicas, sonoridades, nomadismo, performance, mercado fonográfico e arranjadores nos anos 1940-1950.

Este volume é acompanhado de um disco, formato CD, contendo as canções que foram analisadas, com o intuito de facilitar a análise das obras citadas no último capítulo.

## 2 SAMBA-CANÇÃO, BOLERO, SAMBOLERO: NOMADISMO E HIBRIDISMO DE GÊNEROS LATINO-AMERICANOS

Antes de dar início a uma análise do bolero e suas derivações no âmbito da cultura brasileira, cabe mencionar um panorama sucinto sobre o gênero. Considera-se como marco de nascimento do bolero a composição *Tristezas*, composta em 1885, em Cuba, por Pepe Sanchez, uma derivação da *trova*, da *guaracha*, da *habanera*, do *danzón*, entre outros gêneros (PEREIRA, 2016). Desde sua origem, percebem-se relações com uma “mentalidade barroca americana” (GARCIA DE LEÓN, 2002 apud PEREIRA, 2016, p.35) de alegorias, estetização exagerada da vida cotidiana e estreitamento entre culto e popular.

O bolero, que se expande pelo Caribe via Vera Cruz e chega ao México pela península de Yucatán desembarca na capital daquele país no começo dos anos 1920, já com características da *trova yucateca* e do ritmo afro-caribenho. Guty Cárdenas e Agustín Lara são tidos como os primeiros expoentes mexicanos do bolero nesse país (GONZÁLEZ, 2000; PEREIRA, 2016). Entretanto, este último teria sido o responsável pela formação do bolero como gênero romântico urbano, trazendo temas de amor, erotismo e intimidade e traduzindo anseios da nova camada média urbana que emergia na sociedade mexicana (PEREIRA, 2012). Cárdenas cultivava a canção folclórica, enquanto Lara iniciou sua carreira como pianista de bordel, local em que cantores líricos passaram a cantar boleros, atribuindo-lhes prestígio e difundindo o gênero ao mesmo tempo que agregavam-lhe aspectos elegantes e exigiam dos intérpretes maior nível técnico vocal (RICO SALAZAR, 1999 apud GONZÁLEZ, 2000).

O etnomusicólogo Samuel Araújo (1999) considera a canção *Impossible*, de 1928, o primeiro sucesso dos mais de 500 boleros assinados por Lara. Não descartando as demais influências caribenhas e a importância de músicos como Ernesto Lecuona no desenvolvimento do bolero romântico, Agustín Lara foi quem mais marcou essa evolução, trazendo “o piano e o violino à instrumentação do bolero, dando-lhe características originais” (PEREIRA, 2016, p. 36). Os tenores de ópera, nas palavras de González (2000), viram no bolero uma forma de projetar suas carreiras de forma mais massiva, aderindo bem a

um gênero musical que, embora popular, teve sua primeira fase marcada por interpretações com raízes na *ária* italiana, na canção napolitana e na *romanza* francesa. Eis a letra de *Impossible*, a fim de que se capte a ambientação desse tipo de canção:

Yo se que es imposible que me quieras  
que tu amor para mi fue pasajero,  
y que cambias tus besos por dinero,  
envenenando así mi corazón.

No creas que tus infamias de perjura,  
incitan mi rencor para olvidarte,  
te quiero mucho más en vez de odiarte  
y tu castigo se lo dejo a Dios.

Trata-se de uma canção que tem como tema um conteúdo amoroso-sentimental, em tintas carregadas – ainda que o acompanhamento instrumental tenha caráter “morno” (Tratar-se-á desse aspecto mais detalhadamente) - inspirado no melodrama.

## **2.1      Uma poética construída sobre uma narrativa melodramática**

Aponta-se o melodrama como uma das matrizes culturais mais relevantes para a narrativa do bolero (PEREIRA, 2016; FERNANDEZ, 2011; KNIGTHS, 2011). As matrizes culturais, assim definidas por Martín-Barbero, funcionam como marcas ideológicas que formam a identidade dos campos sociais. No entender da teoria marxista, elas não tratam daquilo que é arcaico, mas do “residual”, “substrato da constituição dos sujeitos”, “veios de entrada para outras matrizes dominadas, porém ativas” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 258).

O melodrama, por sua vez, é entendido como um gênero teatral e tem suas origens associadas à ópera: “Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera, também se ligou à opereta e à ópera popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII” (HUPPES, p. 2000, p. 21); na França, o gênero teria alcançado a aceitação e o sucesso, sendo popular desde o final do século XVIII. Nessa época, na França, o melodrama se reconfigura como gênero, tornando-se uma peça popular que mostra personagens divididos entre bons e maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visando à

comoção do público e com pouca preocupação com o texto, mas com grandes efeitos cênicos.

O melodrama triunfa com sua estrutura narrativa imutável: amor, infelicidade, vingança, perseguições como eixo da intriga, triunfo da virtude, castigos e recompensas. As personagens surgem “claramente, separadas em boas e más, não têm uma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata”. (PAVIS 2005 apud SILVA, 2005 p. 47).

O desenvolvimento do melodrama ocorre no contexto da França pós-Revolução Francesa, sofrendo a influência das profundas mudanças que se deflagraram naquela sociedade, ligadas, assim, à ideologia burguesa no início do século XIX. Destarte, o gênero serviu como forma de chancelar a nova ordem social recentemente estabelecida (SILVA, 2005).

Na América Latina, o melodrama deve ser reconhecido como uma característica cultural identificadora de seus povos. Essa “hipersensibilidade” cria ligações identitárias tanto nas culturas marginais ou baixas quanto na alta cultura. De acordo com Daisy Fernández (2011), a história dos povos latino-americanos e caribenhos tem sido um intenso melodrama em que há mais lágrima do que felicidade, e essas pequenas tragédias amorosas, pessoais, íntimas, individuais resultam em uma parábola de povos necessitados de autoafirmação.

Vanessa Knights (2011) faz uma leitura do bolero como um discurso dos excluídos da cultura dominante que acaba sendo incorporado por essa mesma cultura. Tal discurso permite às mulheres expressarem seus desejos, ao mesmo tempo que permite que o patriarca imponha suas vontades sobre as mulheres em sua vida. Em uma leitura aplicada ao México, o bolero reflete a modernidade cosmopolita e o nacionalismo do caudilhismo revolucionário.

Nesse contexto, é o bolero cultivado por Agustín Lara e afins que mais se destaca; sua música retrata todo o processo de urbanização e modernização, bem como os anseios das novas camadas médias e as novas dinâmicas sociais que se criavam; trata-se de uma canção romântica, que destaca a voz do cantor sobre um acompanhamento de piano, cordas e percussão, cenário certamente transportado dos cabarés nos quais brilham

“mulheres fatais” e sobram histórias passionais, cigarros, álcool e tudo mais que pertence ao ambiente noturno e boêmio. “Capas de LPs em que predominam as cores vermelha, amarela e roxa, rostos de mulheres com olhares provocantes, bocas vermelhas, decotes, ressaltando um cenário de atmosfera e paixão” (Figura1) (PEREIRA, 2016, 37).

Figura 1 - Capas de LPs: Cantoras Mexicanas (em cima) e brasileiras (em baixo)<sup>4</sup>



Fonte: <<http://www.discogs.com/>>, 2018.

<sup>4</sup> Na primeira linha, das mexicanas Elvira Ríos (1957) e Ana María González (1960 (?)). Na segunda linha, das brasileiras Nora Ney (1960) e Dalva de Oliveira (1959).

## **2.2 Pobre samba meu... existe um preconceito muito forte: o rechaço ao gênero e a “preservação” do samba nacional**

Não obstante um bom acolhimento pelos contumazes ouvintes de programas radiofônicos havia a negação do bolero e seus subgêneros por parte de algumas alas de artistas e profissionais, principalmente em dois momentos: primeiramente, por parte dos entusiastas do samba em suas vertentes tradicionais; mais adiante, dos ditos fundadores da bossa nova. Esta última teve como seus idealizadores jovens músicos, compositores e intelectuais. Nas palavras de Silvio Merhy, “o gênero [bolero] estava associado a valores considerados socialmente retrógrados e inaceitáveis para uma classe universitária que se destinava a assumir lideranças políticas e sociais” (2012, p. 187), o que não impediu que, alguns anos depois – e com um peso de necessidade de conscientização social menor devido ao afrouxamento da ditadura militar no Brasil -, a partir da década de 1970, o bolero fosse reavivado:

(...) desobrigado de satisfazer às partilhas prévias – musicais, políticas ou sociais – e revitalizado por uma cultura potente o bastante para reelaborá-lo e valorizá-lo. Tom Jobim, João Donato, Elis Regina, Nana Caymmi, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, Chico Buarque, João Bosco cultivaram o bolero com carinho e criaram várias interpretações que o valorizaram e o mantiveram pronto para o consumo. (MERHY, 2012 p.187).

No grupo dos sambistas, o radialista Henrique Fróes Domingues, o Almirante, passou a produzir o programa “Pessoal da Velha Guarda”, na Rádio Tupi, entre os anos de 1947 e 1952. Ele tinha ao seu lado músicos como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Jacob do Bandolim, além de uma orquestra que executava os arranjos de Pixinguinha, conforme relata Theóphilo Augusto Pinto (2013) em sua pesquisa sobre a música no rádio brasileiro do pós-guerra. Era sua intenção preservar a tradição da música brasileira, isto é, o samba em suas formas mais tradicionais, frente às músicas estrangeiras que se infiltraram no País e se misturavam à produção musical da época.

Ainda no final dos anos 1940, Vasco Mariz (1959 apud MATOS, 2013, p. 130) observou que o samba vinha se “abolerando” e que “graças a esse novo estilo amolengado, está perdendo o ritmo que conquistou o mundo”.

Ainda mais radical Augusto de Campos<sup>5</sup> classifica esse período como “fase de decadência e de transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova”. (1974 apud MATOS, 2013, p.130).

No entanto, como observa Cláudia Matos, o declínio da música de carnaval constrói uma direção nova, o chamado “samba de fossa” - e aí aparecem canções como as de Lupicínio Rodrigues – “música de boate”, que “constituirá o samba-canção moderno, no qual se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova” (2013, p. 130). Esse “samba-canção moderno”, típico dos anos 1950, é que apresenta uma confluência de gêneros como o samba-canção e o bolero, ao mesmo tempo que constrói com elementos orquestrais ricos e harmonias inusitadas – naipes cheios, instrumentos diversos, modulações incomuns e dissonâncias - o que por muitos ainda era classificado simplesmente como samba-canção, tudo isso graças à habilidade de arranjadores e maestros das rádios.

O afastamento da influência do bolero, dessa vez em favor da bossa nova, se deu também entre os próprios maestros. O compositor Guerra-Peixe, em seu trabalho como arranjador para a Rádio Nacional, no programa *Desconversando* – em que analisava o mercado fonográfico - fez uma crítica, em 1958, a favor da bossa nova. Nesse sentido, Ruy Castro (1990 apud LACERDA, 2011, p. 143) afirma que:

Com algumas exceções, como Gabriel Migliori e Osvaldo Borba<sup>6</sup>, os demais maestros – Peracchi, Panicalli, Radamés e, claro, Lindolfo Gaya e Moacir Santos – apoiaram ou aderiram abertamente à nova música. Os maestros jovens de São Paulo, como Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Júlio Medaglia, estes se apaixonaram em bloco, talvez porque, como Jobim e Severino Filho, dois cariocas, tivessem sido alunos do alemão radicado no Rio: Hans Joachim Koellreutter. E outro maestro, Guerra-Peixe, ex-professor de [Roberto] Menescal, só faltou vestir a casaca para dar a sua opinião: “A bossa nova é uma inseticida sonora na aspereza batuqueira e na castração bolerosa”.

O mesmo Guerra-Peixe, que além das críticas mencionadas acima, acusou compositores de “cínicos” imitadores que buscam o sucesso por formas

---

<sup>5</sup> De certo modo, pode-se entender a atitude do poeta como uma comparação à Bossa Nova. Campos assume se entusiasmo pelo gênero, pela modernidade e caráter inovador.

<sup>6</sup> O nome do maestro Osvaldo Borba ora aparece grafado com “s”, ora com “w”. Optou-se pela forma mais recorrente nos encartes de discos e pelo usado no Dicionário Cravo Alvim: “Osvaldo”.

prontas (GUERRA-PEIXE, 1951 apud ARAÚJO, 1999), compôs sambas-canções como *O amor morre no olhar*, em 1956, parceria com Jair Amorim, um grande adaptador de letras dos boleros mexicanos para o português e compositor de sambas-canções (ARAÚJO, 1999).

Apesar de toda a tentativa de afastamento por determinados grupos de toda a temática do bolero e do samba-canção, muitos dos compositores de samba – em suas outras variantes - e da bossa nova criaram sambas-canções, choros e boleros, conforme relata Silvio Merhy (2012, p. 191): “(...) a busca da gênese da nossa simpatia pelo samba-canção pode revelar se há de fato uma mistura desse gênero com o bolero”. Em outras palavras, a ideia de rompimento e afastamento, na prática, não se comprova, ou, pelo menos, não se estabelece em termos plenos. Ainda segundo o autor:

O impacto das formas de bolero nas práticas musicais locais tem sido avaliado de forma fortemente negativa pela crítica e pelos musicólogos. Porém, ‘a ampla popularidade da conexão bolero/samba-canção, em toda a sua ambiguidade, tem resistido como fato social visível’.(ARAÚJO, 1999 apud MERHY, 2012, p. 189).

Outra importante entidade que tentou preservar o samba tradicional foi a *Revista de Música Popular*, publicada entre 1954 e 1956. O veículo, segundo Napolitano (2010), circulou sob o forte pensamento folclorizador que emergiu nos anos 1950, ajudando a implantar uma linha de pensamento que atribuía autenticidade a compositores como Noel Rosa e Pixinguinha, “isolando esses criadores de uma realidade urbana marcada pela gênese do mercado de bens simbólicos voltados para um público consumidor amplo e anônimo” (NAPOLITANO, 2010, p.61). A Revista de Música Popular contava com articulistas de renome e serviu de modelo de negação do próprio tempo, de ponto de resistência ao estrangeiro e à modernidade, no sentido de que “combatia o que ela julgava como influências deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues” (NAPOLITANO, 2010, p.61) e até mesmo aos sinais da vindoura bossa nova.

A crítica ao estrangeirismo no samba é explicitada também por compositores como Carlos Lyra, em letras como *Criticando*, de 1956 e *Influência do Jazz*, de 1961 – a primeira ressalta tanto a influência da música hispânica como o mosaico internacional que compunha o cenário musical

brasileiro naquele momento.

### **2.3 Paisagem sonora, ambiência e movência do gênero**

Um gênero musical normalmente tem não somente marcos cronológicos de nascimento e desenvolvimento, mas locais e ambientes geográficos, físicos, em que se desenvolve e toma forma. Em relação a Cuba e ao México, têm-se os cabarés em que trabalhou Agustín Lara, para o bolero e, no caso do sambacanção, o bar ou botequim, segundo Bia Borges (1982). O sambolero nasce já numa época bastante midiatizada – rádios e gravadoras – mas tem sua essência num ambiente peculiar: a *boîte*. O Brasil e, em particular, o Rio de Janeiro - então capital federal - passavam por um período de modernização e urbanização, e se encontravam repletos de cassinos<sup>7</sup>, hotéis-boates, que garantiam uma agitada vida noturna à cidade, como relata Ruy Castro (2015). Essa ambiência configurava uma paisagem – no sentido dado pelo senso comum - e também uma paisagem sonora.

O compositor Murray Schafer (2011, p.366) assim elucida o conceito de paisagem sonora, por ele criado: “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas (...).” O ambiente descrito por Castro (2015), principalmente a *boîte*, é o ambiente sonoro no qual proliferam as performances e as criações de samboleros. Interessante é a descrição de *boîte* feita por Castro:

A palavra francesa *boîte*, significa “caixa, caixinha, caixote. Em meados dos anos 1930, em Paris, o termo expandiu-se para *boîte de nuit*, para definir uma pequena casa noturna, quase às escuras, onde um homem e uma mulher podiam jantar e trocar segredos ao pé do ouvido, dançar de rosto colado, roçar os genitais e deixar-se alterar levemente pelo álcool, enquanto (...) uma cantora dizia belas e duras verdades sobre amor. (...) dentro dela, como numa caixa fechada, era sempre noite (...). Tom Jobim, que ocupou o piano de várias delas no Rio [de Janeiro] durante anos, traduziu *boîte de nuit* por ‘cubo das trevas’(2015, p. 34-35)

---

<sup>7</sup> Os cassinos foram fechados no Brasil em 1946, por determinação do então presidente da república, Eurico Gaspar Dutra. Na visão de Ruy Castro (2015), tal medida teria levado muitos profissionais da música que atuavam nas orquestras e conjuntos dos cassinos, a ficarem desempregados ou terem jornada dupla com outras ocupações. Por outro lado, teria promovido a necessidade de substituir o jogo por outras atrações. Os ex-cassinos, os hotéis, casas de dança, entre outros estabelecimentos, encontraram nos shows musicais uma alternativa para manter sua clientela

Toda essa ambiência, urbana e ao mesmo tempo carregada de elementos de sensualidade, endereçava-se ao campo da subjetividade, muito similar ao bolero mexicano, como visto anteriormente. Nesses anos chegam ao Brasil vários artistas, como o consagrado Agustín Lara, que faz uma temporada no País em 1941, no Rio de Janeiro, em espetáculos ao vivo nos auditórios de teatros, pelo rádio, além das já citadas *boîtes* (Figura 2).

Figura 2 - Agustín Lara no Brasil

**Agustín Lara e Anna Maria Gonzalez, estream hoje na Rêde Tupi**

**Ary Barroso e Silvio Caldas tomarão parte no sensacional programa organizado para a apresentação do grande compositor e sua interprete aos radioouvintes do paiz — Um presente de Toddy — O sucesso dos dois artistas no Casino Atlântico**

Finalmente hoje, às 21h30, através a mais poderosa cadeia de radiodifusão do Brasil, os radioouvintes do paiz, que esperam o acontecimento com irreprimível curiosidade, irão conhecer a arte maravilhosa de Agustín Lara, o maior compositor do México.

Famoso em toda a América, onde suas melodias lhe valeram verdadeiras consagrações, Agustín Lara já era, há longo tempo, nosso conhecido.

Todos os cantores que se têm feto a ouvir aqui, todos os intérpretes dessa música encantadora da velha terra dos Aztecas, lograram seus grandes, seus maiores sucessos com as composições de Lara, personalíssimas, inconfundíveis, cheias de uma sonoridade e de uma poesia magníficas que as fazem logo queridas do público, que logo aprende a cantá-las, popularizando-as.

**AS COMPOSICOES DE LARA**

Já se disse uma vez que depois do samba e da marcha, depois da música popular brasileira, é a melodia mexicana a que mais agrada aos brasileiros.

**Claudio Victor**

**Victor do Espírito Santo  
ADVOGADOS**  
Rua da Quitanda, 126, 2.º and.  
Telephone 28-1724

**DR. ATAULFO MARTINS  
— ESPECIALISTA —  
Clínica exclusiva**  
BRONQUITES ASMA-  
TICAS E CRONICAS,  
COMPLICACOES,  
Quitanda, 20. Sala 401  
Tel. 22-0049. De 14h55

**ASMA**  
Para aliviar a surdez  
catarrhal e os zumbidos nos ouvidos

Se V. S. sofre de surdez catarrhal e zumbidos nos ouvidos, compre na farmacia um frasco de PARMINT e tome uma colher das de sopa quatro vezes ao dia. Isto pôde aliviar-lhe promptamente os incomodados zumbidos dos ouvidos. As narinas obstruídas descarregam-se, a respiração torna mais fácil e o desprendimento do muco nasal na garganta desaparece. \* agradável de tomar. Toda pessoa que sofre de surdez catarrhal e zumbidos nos ouvidos deveria provar.

**Uma revista ?**  
**O CRUZEIRO**

E realmente, seria quasi impossível enumerar todas as páginas do grande álbum musical de Agustín Lara que no Brasil se difundiram

**O PROGRAMMA DE HOJE**  
E o programa de hoje irá com certeza ressaltar aquelas admiráveis realizações que o próprio se realizou



**Agustín Lara e Silvio Caldas, photographados no "grill" do Atlântico**

com coloridade surpreendente, entrando para o repertório dos nossos próprios centros e, no rádio, constitui a peça obrigatória em todas as programações. Basta citar, para exemplificar, "Flor de Lys" e "Noche de Ronda".

**O SUCESSO NO CASINO ATLÂNTICO**

E por isso, com certeza, que todas as noites o "Grill" do Casino Atlântico abriga tantos admiradores de Lara e Ana María Gonzales, sua grande interprete, proporcionando aos dois artistas aclamações como ainda não as tiveram outros "astros" estrangeiros do público carioca.

Excedendo ao plano suas melodias, Ágata Lara e a jovem canteira cheia de sentimento arrebatam, literalmente, os frequentadores do Palácio Encantado do Posto 6, cujo "show" é atualmente o mais completo da cidade.

**TODDY E A TUPI**

No Casino Atlântico foi a Rêde Tupi buscar os dois notáveis artistas para apresentá-los ao Brasil inteiro, pois o Brasil inteiro é coberto pelas suas conglamações de P. R. G. 3 e de P. R. G. 2.

Compreendendo o interesse da cadeia associada, a elle associou-se a Toddy do Brasil, S. A. E. nesse seu gesto, é possível identificar-se o alto nível de compreensão de verdadeira publicidade, que anima seu respeito.

Poderão que se firmam solidamente, o Toddy, que é hoje uma base nacional na alimentação dos brasileiros, que oferecer ao país momentos inexcitáveis de arte, fazendo-se por isso mesmo credor de aplausos gerados.

**DOENÇAS DA PELLE VARI-  
ZES, SYPHILIS**  
**DR. CAMPOS MELLO**  
RUA S. JOSE, 118-3  
3as., 5as. e sábados, 4 horas

**BRASILEIROS**  
**e REFRIGERADORES**  
AS MELHORES MARCAS  
PELOS MENORES PREÇOS  
A. B. Moutinho & Com. Ltda.  
AVENIDA MEM DE SA, 238-B  
Telephone 22-6311 — Rio de Janeiro

Fonte: Diário da Noite, dia 12 de abril de 1941.

Para que se possa compreender o contexto da sonoridade oferecida pelo sambolero, é preciso considerar a paisagem sonora das *boîtes*. Ambiente noturno, aí, o lusco-fusco visual privilegia os outros órgãos dos sentidos, como a audição, o olfato e o tato. Numa cultura pautada na proeminência da visualidade, colocar o sentido da visão em segundo plano implica consequências importantes. Como afirma Schafer “(...) a maneira pela qual os homens iluminam a sua vida é tão influente quanto a maneira como contam o tempo ou registram sua linguagem” (2011, p.94).

Da mesma forma como Schafer relaciona o desenvolvimento do romantismo dos países do norte da Europa à ausência de iluminação e à mudança na forma de se fazer música com a chegada da eletricidade, Ruy Castro (2015) relata uma redução da luminosidade e do espaço nos estabelecimentos que outrora poderiam oferecer jogatinas - que rendiam cifras exorbitantes. Na prática, a substituição das orquestras por grupos menores ou apenas por pianistas que tocavam à luz de abajures construiu uma nova paisagem sonora, em que o ritmo poderia ser acompanhado pelo desenho da fumaça dos cigarros, acentuado pelo tilintar de copos e as letras, inspiradas em romances e histórias noturnas. Contudo, não se pode desconsiderar, por outro lado, que o sambolero, o bolero e o samba-canção também se faziam presente em programas de auditório diurnos – o que possibilitava outra forma de apreciação estética do gênero.

Soma-se a isso também o fato de que o sambolero é canção midiática e os estúdios de rádio/gravadoras não comportavam grandes orquestras. Além disso, a mudança da gravação mecânica para a elétrica possibilitou uma maneira mais íntima de cantar, conforme será mais bem abordado adiante. Em outros termos, a mudança de motivação orçamentária e tecnológica desencadeou um novo projeto estético.

## 2.4 A década das canções “hispânicas”: O trânsito Brasil-México

Artistas mexicanos<sup>8</sup> obtiveram grande sucesso tanto dentro como fora do País, a exemplo de Augustín Lara. Alcir Lenharo (1995) afirma que só em 1949 vinte artistas internacionais vieram ao Rio de Janeiro, quase todos com boleros na bagagem: Elvira Ríos, Carlos Ramírez, Pedro Vargas, Gregorio Barrios, entre outros que estariam por vir, como Lucho Gatica. Nas palavras de René Bittencourt, “uma sífilis musical”, referindo-se pejorativamente ao bolero (LENHARO, 1995, p. 74). A (con)confusão entre gêneros musicais brasileiros e hispânicos se mostra comum no período aqui compreendido: Linda Batista, a *Rainha do Rádio* mais longeva, foi referida como “salerosa<sup>9</sup> cantora de sambas”, na revista *Carioca*, em fevereiro de 1952 (LENHARO, p. 75).

O trânsito entre Brasil e América hispânica era intenso e a produção musical, de natureza movente. Zumthor (1997) denomina movência a capacidade intrínseca a um signo de se reconfigurar, de acordo com circunstâncias as mais diversas, de maneira a incorporar novas significações. O processo de nomadismo, isto é, a capacidade de deslocamento espacial e cultural, desencadeado pela possibilidade de movência da obra, é observada nas configurações de um gênero híbrido como o sambolero, que transita pelas mídias de forma continental, dando à luz novas performances e novas memórias. É isso que permite a uma cantora brasileira de sambas-canções ser chamada de *salerosa*<sup>10</sup> e que, por sua vez, as canções aboleradas sejam compostas em solo brasileiro e recebam nomes de *samba-alguma-coisa*, do mesmo que permite que canções brasileiras também viajem para a América hispânica e receba outras roupagens.

Exemplo pertinente é a canção *Caminhemos*, de Herivelto Martins, de 1947, gravada por Francisco Alves pela Odeon em arranjo de Lyrio Panicalli<sup>11</sup>:

---

<sup>8</sup>Um estudo mais detalhado apontará a forte presença de artistas latino-americanos em outras artes, tal é o caso do cinema (cf. MAIA, RAVAZZANO, 2015). Por razões de delimitação do corpo de análise deste trabalho, restringimo-nos aos músicos.

<sup>9</sup> Aproximação de “graciosa” em português.

<sup>10</sup> O adjetivo *salerosa* foi usado em provável alusão à canção *Malagueña Salerosa*, lançada em 1947.

Não, eu não posso lembrar que te amei  
 Não, eu preciso esquecer que sofri  
 Faça de conta que o tempo passou  
 E que tudo entre nós terminou  
 E que a vida não continuou pra nós dois  
 Caminhemos, talvez nos vejamos depois

Vida comprida, estrada alongada  
 Parto à procura de alguém, ou à procura de nada  
 Vou indo, caminhando sem saber onde chegar  
 Quem sabe na volta te encontre no mesmo lugar

No ano seguinte, a canção ganha versão em espanhol<sup>12</sup>, gravada pelo *Trio Los Panchos*:<sup>13</sup>

No, ya no debo pensar que te amé  
 es preferible olvidar que sufrió  
 no no concibo que todo acabó  
 que este sueño de amor terminó  
 que la vida nos separó  
 sin querer  
 caminemos  
 tal vez nos veremos después

Esta es la ruta que estaba marcada  
 sigo insistiendo en tu amor  
 que se perdió en la nada  
 y vivo caminando  
 sin saber donde llegar  
 tal vez caminando  
 la vida nos vuelva a juntar

No nono  
 ya no debo pensar que te amé  
 es preferible olvidar que sufrir  
 no no concibo que todo acabó  
 que este sueño de amor terminó  
 que la vida nos separó sin querer  
 caminemos  
 talvez nos veremos después.

Além do idioma, a diferença na instrumentação é o que mais chama a atenção. Na forma original, há instrumentos de orquestra: cordas, que fazem a introdução com o tema da canção – pelo menos dois violinos, um com o tema e outro em contracanto – passando fazer a ponte para o cantor entrar, com o auxílio de um piano. O piano marca o ritmo sincopado em acordes, não sendo audível qualquer percussão. Há um ou dois violoncelos que fazem contraponto

<sup>12</sup> O mesmo ocorreu com o samba-canção *Risque*, de Ary Barroso, que ganhou letra em espanhol e chegou a ser gravado pelo cubano Miguelito Valdés, em 1957 e pelo chileno Lucho Gatica (1956 ?)

<sup>13</sup> O *Trio* era formado originalmente pelos mexicanos Alfredo Gil e Chucho Navarro, e o portorriquenho Hernando Avilés.

grave aos violinos. As entradas e saídas do cantor são sempre assinaladas pelo piano, dando lugar às pontes, construídas por variações do tema da primeira estrofe da canção, com o piano pontuando o ritmo, ao fundo.

A versão do *Los Panchos* é feita com requinto<sup>14</sup> - normalmente um deste e um violão – congas ou atabaques, que soam por toda a gravação, e maracas. O requinto faz muito mais floreios melódicos do que as cordas orquestrais na versão original, mas desempenham a mesma função. Na versão dos *Panchos*, trata-se de um trio que canta em homofonia – ainda que simples -, ao contrário da obra original, que conta com apenas um cantor solista.

Se Lyrio Panicalli dispensa instrumentos típicos do samba em seu arranjo da música de Herivelto Martins, o *Trio* faz questão de afirmar uma identidade mexicana por meio das escolhas do arranjo, algo que não foge à proposta estética deles: o *Trio Los Panchos* foi criado em 1944, em Nova Iorque, para tocar música mexicano-hispânica para consumo local, nada muito diferente também do que fizera Carmen Miranda em Hollywood com a música brasileira. A questão aqui é: um gênero que se move para o Brasil, é devolvido ao México por uma composição brasileira – onde já não havia muitos signos da típica música local – é novamente (re)vestida de hispânica e é apresentada pela América afora. Como argumentaria o musicólogo Rubén López Cano (2012), “o original é a versão”<sup>15</sup>.

Levando-se em conta os “tipos fundamentais de versões” propostos por López Cano (2012), parece que *Caminemos* se encontra no segundo tipo, entre o que o autor chama de “versão por adaptação”, no limiar entre as duas subdivisões dessa categoria, “interpretação leve” e “interpretação maior”<sup>16</sup>. A primeira preserva aspectos como letra, tempo, melodia, forma dos eventos, instrumentação etc., e a segunda, muda o gênero musical original da canção. Apesar de *Caminemos* preservar a maior parte da obra original na versão movente, muda-se completamente a instrumentação, e surgem dúvidas quanto à questão do gênero: se *Caminhemos* é um samba-canção de andamento mais

<sup>14</sup>Violão típico do México de menor porte e de extensão mais aguda. Foi introduzido por Los Panchos, na década de 1940. In: *Festival del requinto ecuatoriano*: <[http://www.festivaldelrequintoecuatoriano.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=54:historia-isca-inicial&catid=37:historia-introduccion&Itemid=2](http://www.festivaldelrequintoecuatoriano.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54:historia-isca-inicial&catid=37:historia-introduccion&Itemid=2)>

<sup>15</sup>Lo original és La version. No original.

<sup>16</sup>Tipos fundamentales de versions; versión por adaptación; interpretación leve; interpretación mayor. No original.

acelerado do que os subsequentes sambas-canções que, na visão deste trabalho, se aproximam mais do que seria o sambolero, a versão *Caminemos* está muito mais próxima a um bolero.

## 2.5 Hibridismos O nomadismo e fusão dos gêneros

Em um levantamento feito por Heloísa Valente a partir da *Discografia 78 RPM*, foram reunidos quase dois mil boleros<sup>17</sup> gravados entre os anos de 1941 e 1964 em 60 gravadoras brasileiras – além de, ao longo da década de 1950, o formato 78 RPM ceder lugar aos long-plays, o que poderia justificar a ausência de gravações após 1964. Curiosamente, esse ano marca o início da ditadura militar brasileira, época em que, “a própria função social da música seria outra” (NAPOLITANO, 2010, p. 72), surgindo as canções de protesto.

Dentre os intérpretes dessas canções à época, figuram nomes como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Ângela Maria, Herivelto Martins, Dolores Duran, Maysa, Francisco Alves, Lúcio Alves e tantos outros campeões de audiência/vendas; as três primeiras, inclusive, foram vencedoras do célebre concurso Rainha do Rádio.

Boa parte dos lançamentos são regravações em português de boleros originalmente cantados em espanhol, mas há também a proliferação de boleros compostos no Brasil e em português, que adotaram características formais do bolero composto na América hispânica. Mesmo a parceria Tom Jobim/Vinícius de Moraes consta na listagem com o bolero *O que tinha de ser*, de 1957, na voz de Dorinha Freitas. Essa lista mereceria uma análise mais aprofundada, pois se trata de importante fonte de dados, algo que foge às possibilidades deste trabalho. Não obstante essa impossibilidade, o que se pode depreender dela é o fato inegável de que o bolero gozou de grande prestígio no Brasil, a ponto de influenciar a produção musical e incrementar a indústria fonográfica e a radiofônica.

Toda essa gama de gravações de boleros alimentou ainda mais a fusão com o samba-canção e a confusão em relação a gêneros musicais. Na prática, a diferença entre o bolero e o samba-canção no Brasil se mostra tênue em fins

---

<sup>17</sup>Trabalho não publicado. Foram computadas 1891 gravações, a partir da Discografia 78 RPM (1982)

dos anos 1940 e durante os anos 1950, modificando-se um pouco dos arranjos das canções de acordo com o desejo de aproximá-las mais de um ou de outro gênero (ARAÚJO, 1999).

A fim de se compreender a fusão das práticas do bolero com as do samba-canção e o modo como esse evento ocorre no campo sociocultural, valem algumas considerações.

Os países latino-americanos são o resultado do cruzamento de tradições indígenas – principalmente a América Central e a região dos Andes – com o catolicismo ibérico e das ações políticas, educacionais e comunicacionais modernas, como ressalta o antropólogo Néstor García-Cancini (2001). Nas palavras do autor, “apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, excluindo o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais” (2011, p.71)<sup>18</sup>. Ser não apenas culto, mas culto e moderno é saber incorporar o repertório moderno à arte de vanguarda e os avanços tecnológicos, a matrizes tradicionais de distinção simbólica (GARCÍA-CANCLINI, 2001). Misturar ideias de repertórios estranhos e fazê-las dialogar entre si, dando-lhes sentido e criando narrativas, segundo o autor, está na base da produção artística latino-americana. É nesse sentido que instrumentos de uma orquestra sinfônica, símbolo de música de alta cultura, podem embalar e acompanhar canções que falam de temas prosaicos, íntimos ou até impróprios para a moral vigente à época, como os que vemos nas canções que são objeto deste estudo.

De maneira semelhante se dá o uso da língua culta entre os pares apaixonados nas letras que tanto falam de desavenças e separações amorosas, a partir do uso da segunda pessoa do singular (tu), da mudança de sentido das frases e das metáforas exageradas e mesmo estranhas, como ocorre em *Aves Daninhas*, de Lupicínio Rodrigues (1954). Nela, o compositor diz: “(...) Já não chegam essas mágoas tão minhas/a chorar nossa separação/ainda vêm essas aves daninhas/beliscando o meu coração”. “Aves daninhas” que lhe beliscam o coração referem-se àqueles que lhe perguntam

---

<sup>18</sup>No original: “Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales..”

sobre a pessoa amada em momentos em que o eu-lírico tenta esquecê-la.

A natureza híbrida se mostra também no próprio espírito barroco das letras dos sambas-canções e boleros (BORGES, 1982), que “gritam desesperadamente para que se viva o momento intensamente, esquecendo-se da eternidade” (PEREIRA, 2016, p.38). Como exemplo, tenha-se em mente a célebre canção *Bésame mucho*, de Consuelo Velázquez, composta em 1940, em que a autora canta: “Bésame/Bésame mucho/como si fuera esta noche la ultima vez (...”). A eternidade, contudo, é lembrada em letras que falam do julgamento divino, que decidirá quem estava certo e quem estava errado na contenda romântica. O apelo à figura divina é um traço da tradição católica, citada por García-Canclini (2001); o divórcio ainda era tabu nos anos 1940 e 1950, e a antítese entre razão e culpa se faz presente, como na canção *Orgulho*, de Waldir Rocha e Nelson Wanderkind, gravada em 1953 por Ângela Maria, pela gravadora *Copacabana*:

Tu me mandaste embora, eu irei  
Mas comigo também levarei  
O orgulho de não mais voltar

Mesmo que a vida se torne cruel  
Se transforme numa taça de fel  
Este trapo tu não mais verás

Eu seguirei com o meu dissabor  
Com a alma partida de dor  
Procurando esquecer

Deus sabe bem quem errou de nós dois  
E dará o castigo depois  
O castigo a quem merecer

É sobre esse hibridismo cultural que se edifica o musical também: os violinos dividem espaço com os pandeiros; os trombones, com as congas, e o piano oscila entre harmonias tradicionais e acordes dissonantes, oriundos do jazz. Assim, os arranjadores tinham a tarefa de trabalhar com vários elementos de linguagem vindos de estéticas e práticas diferentes, como o bolero, o samba e o jazz.

Radamés Gnattali, um típico compositor/maestro/arranjador, traduz em sua obra todo esse cenário. Gnattali tem uma extensa produção de música de concerto. No entanto, trabalhava como arranjador na Rádio Nacional e na

gravadora Continental, tendo adotado o pseudônimo *Vero*, para distinguir alguns trabalhos de outros. Dentre suas peças de concerto, constam Brasiliana nº 2 (*samba em três andamentos*): 1º *samba de morro*, 2º *samba-canção*, 3º *samba batucada* (195 -?); para piano; compôs ainda o *IX Noturno, samba-canção* (195 - ?) (Figura 3) e *Insistência*, samba-canção para saxofone alto, piano e contrabaixo (196 - ?). Como compositor popular, compôs *Amargura*, um samba-canção com letra de Alberto Ribeiro, em 1949, cuja análise um pouco mais aprofundada se encontra na quarta parte deste trabalho.

No programa *Gente que Brilha*, transmitido pela Rádio Nacional em 23 de outubro de 1950<sup>19</sup>, o locutor Paulo Roberto comenta a radical mudança na orquestração do samba *Ritmo de samba na cidade*, de Luciano Perrone, feita por Radamés Gnattali, ainda em 1938. Na orquestração antiga, o ritmo ficava totalmente por conta da percussão. O que Radamés fez foi colocar os instrumentos melódicos que imitam os ritmos dos tamborins, pandeiros, surdos etc. que criam diálogos mais ricos entre os naipes orquestrais.

Esse compositor é um exemplo bem-sucedido de como um arranjador podia fazer pontes entre o estilo em voga, a tradição, o erudito e o popular, e criar o que seria “moderno”, tendo em vista que Radamés mostrava já características mais atreladas à Bossa Nova muito antes de se pensar nessa classificação, tampouco em um gênero musical novo. Isso será mais bem elucidado adiante.

---

<sup>19</sup>Disponível em: <<https://girandonoprato.wordpress.com/2015/10/13/os-milhoes-de-melodias-de-radames-gnattali/>>. Acesso em 19 de jan de 2018.

Figura 3 - IX Noturno (samba-canção)

**Noturno**  
para piano  
*Samba-canção*

Radamés Gnattali  
(1906 - 1988)

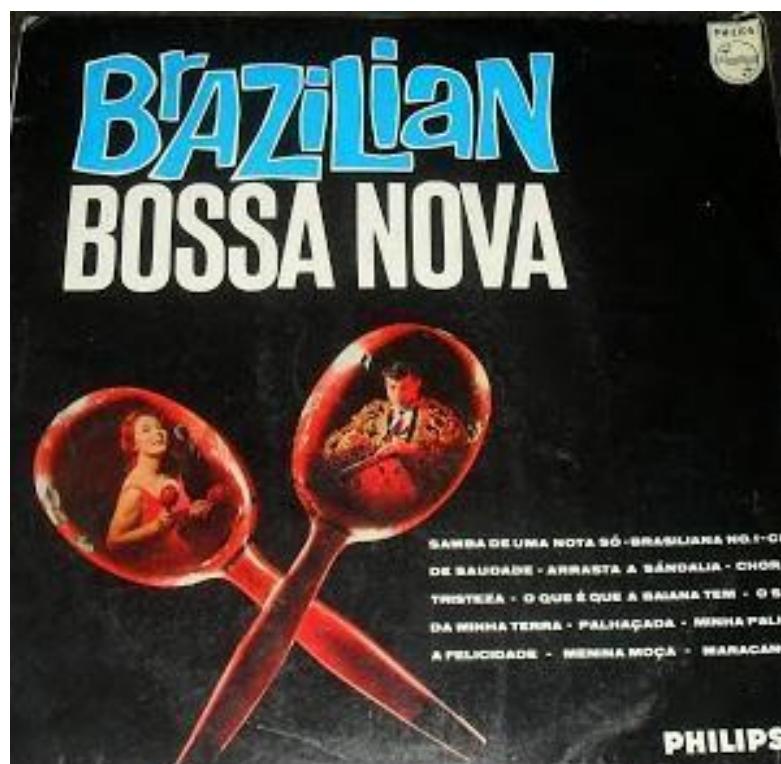
Fonte: Catálogo digital Radamés Gnattali.

Como lembra Merhy (2012, p. 190), “nos *night-clubs* dos anos de 1950 desenvolveu-se práticas sofisticadas do bolero/samba-canção por compositores como Dolores Duran e Antonio Maria”, ambos ligados ao cenário musical híbrido abordado neste trabalho. Araújo (1999) observou que, no Brasil, os padrões do bolero foram “de alguma forma integrados ou retrabalhados dentro das práticas musicais locais”. Com isso, não se pode dizer que houve uma ruptura estética do bolero/samba-canção/sambolero e, sim, uma tentativa de rompimento sociocultural, algo que se deu, primeiro, com

os folcloristas ou puristas do samba, preocupados com uma integridade da música nacional (NAPOLITANO, 2010), depois, com um projeto de modernidade atrelado ao surgimento da Bossa Nova que refletiria a modernidade social e econômica daqueles anos de políticas desenvolvimentistas.

Apesar da tentativa da Bossa Nova de se distanciar do bolero ou sambolero – e de suas inevitáveis características hispânicas e caribenhas –, suas práticas musicais parecem ter vindo de um hibridismo natural que ocorria no período e que nem sempre foi possível dissociar-se dos signos hispânicos (Figura 4).

Figura 4 - LP gravado em 1963 pela orquestra do maestro Osvaldo Borba<sup>20</sup>



Fonte: <<https://www.discogs.com/>> , 2018

<sup>20</sup> Comercializado fora do Brasil em países como Holanda e a antiga Iugoslávia.

## 2.6 A cultura do *dancing*

A expansão do bolero, segundo Knights (2011), se deveu principalmente à sua capacidade de inter-relacionar-se com uma gama muito ampla de formatos vocais e instrumentais; constituiu-se como um gênero flexível, capaz de se manifestar de forma independente ou associado a outros gêneros, e suas letras alcançam uma universalidade de diálogos, diálogos estes que se fazem entre um “yo/eu” e “tu/você” indeterminados e um discurso através do qual

cada um se sente identificado (ou identificada) e ao mesmo tempo, gratificado pela mensagem que chega em uma voz, familiar ou desconhecida, que converte magicamente seu problema pessoal em algo mais impersonal, generalizando o arquetípico, aliviando assim a culpa própria e o sentimento de solidão e abandono. (ACOSTA, 2000 apud FERNÁNDEZ, 2011, p. 8).<sup>21</sup>

O bolero – e também o samba-canção, no caso brasileiro – são gêneros tão “escutáveis” quanto dançantes, algo que “propicia o erotismo pela estreita união dos pares, além de que o ritmo cadencioso permite degustar o texto enquanto se dança” (FERNÁNDEZ, 2011, p.8). É um canto dedicado ao amor e a suas variantes, levando o ouvinte a buscá-lo não apenas em momentos de dor e tristeza, mas também na solidão, reencontro e até alegria, dando origem a um processo catártico.

Os *dancings* também foram responsáveis pela difusão de todo um repertório, principalmente nos anos 1940, de acordo com Alcir Lenharo (1995). Essas casas, que até Segunda Guerra eram chamadas de cabarés, por influência francesa (MOURA, 2009), eram lugares nos quais se poderia comprar uma comanda com um número de músicas, escolher uma bailarina e... dançar. Aquele ambiente também empregava músicos e orquestras que, por sua vez, eram orientadas a encurtar as músicas, que passavam a durar um minuto em média, para que o cliente, dançando mais, pagasse mais (LENHARO, 1995). Além disso, ali, “conviviam muitos gêneros musicais: “as mãos dadas rodando na valsa, os rostos colados no fox e no tango, os quadris

---

<sup>21</sup>cada cual se siente identificado (o identificada) y al mismotiempo gratificado por el mensaje que llegaen una voz, familiar o desconocida, que convierte por arte de magia su problema personalen algo más impersonal, generalizado o arquetípico, aliviando un tanto la culpa propia y el sentimiento de soledad y abandono. No original.

se tocando no samba rasgado, no maxixe, no vaivém do bolero” (LENHARO, 1995, p.23).

Havia casas desse tipo espalhadas sobretudo pelo centro do Rio de Janeiro, por onde vários artistas importantes passaram e/ou iniciaram suas carreiras: Elizeth Cardoso e Ângela Maria foram bailarinas antes de se tornarem *crooners*<sup>22</sup>, Jamelão, Jorge Goulart, Ruy Rey – e suas maracas -, Orquestra Tabajara, entre outros (LENHARO, 1995; AMARAL, 2017).

Além disso, havia ainda uma questão de distinção social: quem cantava nos dancings não costumava cantar nos luxuosos cassinos, lugares nos quais alguns artistas nacionais de renome, como Linda Batista, Emilinha Borba e Marlene, dividiam espaço com atrações estrangeiras, como os já citados Agustín Lara, Elvira Rios e José Mojica. Com o fechamento dos cassinos, as boîtes dominaram o cenário e os dispendiosos artistas estrangeiros perderam espaço para os nacionais e aqueles de menores cachês (LENHARO, 1995).

A cultura do dancing é transportada, então, para as boîtes dos anos 1950. Conforme relata Silvio Merhy (2012), LPs feitos para dançar foram muito comuns nessa época. O autor cita um repertório eclético, que estilizava obras do repertório de concerto, – ou erudito, como também costumeiramente se diz – colocando letras, modificando ritmo etc. Por exemplo, Maysa grava Sonata sem Luar, uma estilização da Sonata op. 27 ° 2, de Beethoven, em 1960 e Cauby Peixoto registra em disco 78 RPM, Serenata, versão da Serenata de Franz Schubert, em 1957. Esses casos podem ser bem analisados à luz das categorias de versões dadas por López Cano (2012), mas demandam estudos caso a caso, o que não se enquadra no objetivo deste trabalho.

Da mesma maneira, LPs “feitos para dançar” contendo canções estrangeiras, inclusive e principalmente boleros, foram contemplados pelos cantores brasileiros de sucesso. Dolores Duran gravou os LPs Dolores Duran canta para você dançar nº 1 e nº2, que misturam composições próprias com músicas em inglês, espanhol, italiano e francês<sup>23</sup>. Todas essas canções, sejam

---

<sup>22</sup> Cantor popular típico de casas noturnas. Valem as considerações sobre o estilo *crooning* dadas por Autran Dourado “(ing, lit.: *to croon*: cantar em voz baixa). Maneira suave e sentimental de interpretar que surgiu nos EUA com o advento do microfone e consagrou-se a partir dos anos 1920, especialmente com Bing Crosby. O crooner, cuja interpretação era propositalmente sensual e intimista, consegue ser ouvido mesmo em seus sussurros (...).”(2004, p. 99).

<sup>23</sup> Mesmo antes da hegemonia do rádio, Gonzalez (2000) ressalta um exemplo do Chile que

as versões de peças do repertório de concerto ou canções populares de diferentes países, possuíam, em maior ou menor grau, afinidades em relação aos arranjos: compartilhavam o modo de instrumentação vigente nos anos 1950, percussão, orquestras, dentre outras sonoridades<sup>24</sup>. Algumas delas, como no caso da Sonata sem luar cantada por Maysa, apresentam a percussão típica dos sambas-canções do período: a percussão “chiada” feita provavelmente através do uso das escovinhas/vassourinhas da bateria, que também pode ser substituída por ganzás/pandeiros/maracas e/ou similares, conforme o desejo de aproximação do gênero musical - samba, samba-canção, bolero -, bem como o desejo de acentuar mais o ritmo, tornando-o mais ou menos dançante.

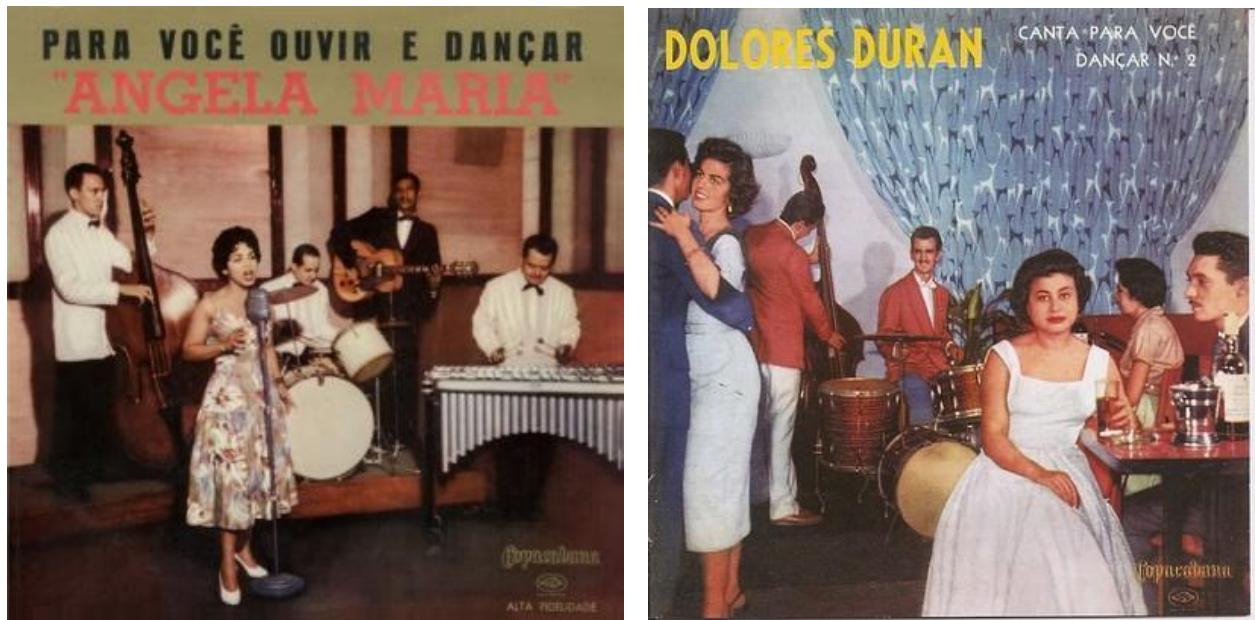
Na figura a seguir (Figura 5), os LPs “para dançar”: O de cima, gravado em 1964 por Gaúcho e seu conjunto e *Don Agustín y sus muchachos*, com música em inglês, francês e predominantemente, espanhol. O LP de Ângela Maria, de 1958, contém uma faixa em espanhol – Duerme Negrita - e as outras em português. Já o disco de Dolores Duran, também de 1958, mescla canções em português, espanhol, inglês, italiano e francês. Visualmente, todos trazem a orquestra/conjunto nas capas e elementos que remetem à dança e aos gêneros musicais que encerram – sempre com algum traço hispânico: maracas junto a um contrabaixo e uma bateria, no Ritmo de Boîte; a pequena orquestra divide o palco com um requinto ao fundo, no LP de Angela Maria; o LP de Dolores Duran, além do nome e sobrenome sugestivos, apresenta a banda atrás de uma mesa com bebidas, ladeada por um casal que dança sorridente, contrastando com a expressão da própria cantora.

---

pode se aplicar ao Brasil, que desde os anos 1920 as famílias contavam com grande variedade de músicos dispostos a “tocar e dançar para você”, frase retirada da propaganda da gravadora RCA Victor, da época.

<sup>24</sup> Como sonoridade, refiro-me a elementos estudados na teoria musical tradicional, como timbre, modos de ataque, acentos etc, aliados ao conceito de som, fornecido por Delalande (2001). O tema será mais bem abordado em capítulo posterior.

Figura 5 - Lps "para dançar", muito comuns na época.



Fonte: Fonte:< <http://parallelrealitiesmusic.blogspot.com.br/2014> >, 2018;  
<https://www.discogs.com>, 2018.

### **3 CAMINHEMOS/CAMINEMOS: A CONSOLIDAÇÃO DO GÊNERO PELAS MÍDIAS**

O Brasil dos anos 1940 e 1950 recebe uma enorme influência da música de várias partes da América Latina além da estadunidense, representada pelo hegemônico *swing* e as *big-bands*; é o período do desenvolvimento das mídias sonoras no País, do auge do rádio e da consolidação de uma indústria fonográfica. Muitos gêneros musicais se criam em consequência da fonografia, dos discos, como explica Delalande (2007), citando o exemplo do jazz: “as músicas de tradição oral são gravadas, reproduzíveis e analisáveis” (BARTÓK, 1937 apud DELALANDE, 2007, p. 51). É possível fazer uma analogia entre o jazz nos Estados Unidos e alguns gêneros na América Latina – nisso inclui-se o Brasil -, que voltaram seus processos de criação para essas mídias.

Há evidências de que o bolero é o gênero musical mais arraigado e difundido na América Latina (KNIGHTS, 2003), gerando uma espécie de identidade entre as diferentes nações que compõe esse enorme conglomerado social. A forte presença do gênero e sua difusão se devem principalmente ao fortalecimento das mídias – indústria fonográfica e rádio principalmente. O desenvolvimento da radiodifusão criou a possibilidade de o público participar de um evento sem estar presente fisicamente no lugar em que ocorria, o que levou à massificação e à popularização da música, que poderia chegar a ouvintes comodamente instalados em suas casas (GONZÁLEZ, 2000).

A popularização dos aparelhos de rádio contribuiu para a disseminação de repertórios que poderiam então alcançar não apenas a audiência local, mas ser apreciados por audiências mundo afora, “(...) produzindo os conseguientes fenômenos de homogeneização e diversificação, paradoxalmente de forma simultânea” (GONZÁLEZ, 2000, p.31)<sup>25</sup>. Apesar de a indústria fonográfica ter surgido antes da radiodifusão, uma vez que os primeiros aparelhos de gravação e reprodução prescindiam da energia elétrica, a partir de fins dos anos 1920, essas tecnologias se complementaram: rádio, microfones, amplificadores e alto-falantes permitiram a melhora na qualidade das gravações e da reprodução sonora, aumentando, por exemplo, a gama de

---

<sup>25</sup> No texto original: “(...) produciéndo los conseguientes fenómenos de homogeneización y diversificación, paradojalmente en forma simultánea”.

frequências sonoras e dinâmicas que poderiam ser gravadas. A despeito de uma inicial competição entre esses dois mercados – o que teria levado, em 1923, a gravadora estadunidense *Columbia* à beira da falência – o rádio se tornaria o principal difusor das produções discográficas (GONZÁLEZ, 2000).

Vale a pena conhecer a programação das rádios brasileiras no período aqui estudado. A Rádio Difusora e a Rádio Tupi, ambas da capital paulista, dividem, no ano de 1944, ao mesmo tempo, a separação de canções entre gêneros musicais e nacionalidades, explicitando a presença da música hispânica e a grande variedade de que os ouvintes podiam desfrutar. Dos 20 programas da Difusora, havia 11 dedicados à música:

Ritmo alegre, **Canções do México**, Canta Brasil, Melodias Inesquecíveis, Escola de Samba, Miscelânea Sonora, Arraial da Curva Torta (programa sertanejo), Programa da Saudade, Calouros de Otávio Gabus Mendes, Programa Orquestral, **Ritmo Clube**.(MAIA, 2007, p. 11). (Grifo meu)

A Tupi era uma emissora mais voltada à informação, entretanto, é possível verificar uma grande diversidade na programação musical apresentada:

Bazar de Ritmos, Vozes Favoritas, Carnaval na Onda, Em Tempo de Valsa, Programa Segunda Frente Sonora (auditório), Orquestra de Salão Tupi, Sílvio Mazzuca e sua Orquestra, **Alma Del Bandonéon**, **Ritmo de Havana**, Sucessos do Momento, Orquestra Sinfônica, Valsas Inesquecíveis com a orquestra sinfônica Tupi (MAIA, 2007, p. 11) (Grifo meu).

As emissoras de rádio faziam promoção de suas programações por meio de concursos – que se tornariam muito popular -, algo que aparece em fins dos anos 1940 na Rádio Tupi. Havia, por exemplo, categorias que concorriam através de votação feita pela imprensa: “Orquestras de salão, Jazz, Típicas, Caipiras, Orquestras de Música Fina, Grupos Vocais, Canções, Canções Mexicanas, Folclore, Samba” (MAIA, 2007, p. 11).

Já, na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, Capital Federal à época, o programa *Nas Asas de um Clipper* era transmitido em 1947 retratando o cenário musical do México, da Argentina e de Cuba – o que ocorria também em cada um desses países. Durante seis semanas, cada um dos países se via retratado e era promovido um concurso que levaria algum ouvinte a visitá-los; o programa era veiculado no horário das 21h30 das sextas-feiras, portanto nobre,

e era realizado ao vivo com a *Orquestra Típica Corrientes*, associada ao maestro Eduardo Patané, mas sob a regência de Radamés Gnattali (PINTO, 2013).

A presença da música hispânica se mostra também pelo trabalho dos músicos, compositores e arranjadores, inclusive aqueles que seriam eleitos representantes do “genuíno” samba nacional. É este o caso de Pixinguinha e seu arranjo para piano de uma canção intitulada *Cuba*, de 1943 (Figura 6).

Figura 6 - Partitura de *Cuba*, uma rumba de autor desconhecido. Arranjo de Pixinguinha, 1943.

**Cuba**  
Rumba  
Autor desconhecido  
Arr. Pixinguinha  
(12/04/1943)

The musical score consists of five staves of music. The first two staves are for the piano, showing chords and bass notes. The third staff begins with a treble clef and a tempo marking of 120 BPM. The fourth staff begins with a bass clef. The fifth staff is labeled 'Canto' and starts at measure 12. The score includes various musical markings such as eighth and sixteenth note patterns, dynamic changes (e.g., forte, piano), and rests. The key signature is A major (two sharps). The vocal part in the canto section uses a melodic line with sustained notes and slurs.

Editoração | Douglas Passos de Oliveira  
Revisão | Alexandre Dias  
2016

Fonte: Instituto Piano Brasileiro.

Além da forte presença nas rádios – e até mesmo antes disso – as atrações internacionais vinham se apresentar no Brasil, muitas delas sendo mexicanas ou cubanas - como é o caso do já citado Agustín Lara, em 1941. Nessa época, as rádios brasileiras já faziam versões das radionovelas cubanas, através do rádio e, mais tarde, da televisão, além dos filmes melodramáticos que mantinham “suas trilhas sonoras e pastiches, versões dos gêneros musicais latino-americanos, incluindo o bolero” (ARAÚJO, 1999, p. 44). Logo surgiram intérpretes especializados nesse tipo de música.

O jornalista Sérgio Cabral cita os casos de Ruy Rey e El Cubanito que, “... além de cantar em espanhol, (...) também se vestiam como os cantores estrangeiros e, muitas vezes, adotavam nomes que disfarçavam a sua origem brasileira” (1996, p.96). Araújo comenta ainda a importância do arranjador e maestro catalão-cubano, Xavier Cugat, que arranjava “(...) versões pasteurizadas de gêneros como o samba, a rumba e o bolero, gerando um impacto nas culturas musicais dentro e fora da América Latina ainda mais eficaz e duradouro” (1999, p. 44)<sup>26</sup>, através do qual se pode reconhecer a importância do trabalho de um arranjador no sentido de criar identidades de gêneros musicais. Cugat, que trabalhava durante o dia como cartunista no jornal *Los Angeles Times* e, à noite, como maestro, atuou em filmes de Hollywood à frente de sua orquestra ao longo dos anos 1940, e teria sido um dos responsáveis pelo sucesso da canção-bolero *Perfidia*, de Alberto Domínguez (MOURA, 2008; MOYA, 2016), gravada sob seu arranjo e regência pela *RCA Victor* em 1940.

Como marco do “estouro” do bolero no Brasil, Rodrigo Faour (2006 apud MOURA, 2008) cita o filme *Santa: o destino de uma pecadora*, de 1945, que tinha como música-tema o bolero *Pecadora*, de Augustín Lara. O sucesso levou Orlando Silva a gravá-lo na versão de Geber Moreira, em 1947.

Essa explosão do bolero no Brasil levou a muitas versões de boleros gravados em português e a muitas composições escritas ao estilo “bolerístico” mexicano, de autoria brasileira, contudo (ARAÚJO, 1999). Tal fato indica ainda a apropriação e o acolhimento do gênero pelos artistas brasileiros, em um

---

<sup>26</sup> “(...) pasteurized versions of genres such as the samba, rumba and bolero making their impact on musical cultures in and outside Latin America even more effective and lasting”. No original.

cenário muito propício.

### **3.1 “O samba que eu canto não tem absolutamente nada a ver com carnaval!”**

A indústria fonográfica, assim como o rádio, tendo percebido o sucesso do samba, criou estratégias no sentido de torná-lo consumível não apenas no carnaval, mas durante todo o ano. Daí a denominação samba-de-meio-de-ano, representado pelo samba-canção. Aí se faz uma relação em que predomina o arco melódico amplo, o acompanhamento sustentando, a formulação melódico-rítmica, transformação ligada às mudanças culturais e tecnológicas, que favoreceram o surgimento dos gêneros de “canção” modernos.

Nos anos 1930, conforme relata Napolitano (2005), o Samba do Estácio, centrado nas figuras de Ismael Silva, Alcebíades Maia Barcelos (Bide), Armando Vieira Marçal, entre outros, ganha *status* de autenticidade, samba de “raiz”. Esses compositores foram os primeiros responsáveis pela fundação das Escolas de Samba, entidades que puxaram para si a legitimação de preceitos do samba, determinando tradições e, de certa forma, institucionalizando o gênero. As músicas do citado grupo foram gravadas por celebridades do rádio como Francisco Alves e Mário Reis, levando o gênero musical às massas definitivamente.

Ainda segundo Napolitano (2005), a nova música chancelada pelas Escolas de Samba e o reconhecimento de *status* de “samba autêntico” nasceram mais de uma ruptura com um samba de outro formato, o dos anos 1920, que fora rechaçado, do que por uma tentativa de resgate do passado folclorizado. Definiram-se e difundiram-se específicas células rítmicas ligadas a determinados timbres instrumentais, percussivos e vocais, que seriam “típicos” do samba. No entanto, somente em 1929, com a gravação elétrica, a percussão passou a fazer parte do samba gravado devido à baixa capacidade de captação do sistema de gravação mecânico.

A sutileza rítmica dos vários instrumentos de percussão, estes sim, base da tradição do *batuque*, chegou ao disco graças às novas possibilidades de registro sonoro. Neste sentido, o progresso reencontrou a tradição. (VIANA, 1995 apud NAPOLITANO, 2005, p. 52)

Consequência do fim da era dos maxixes, para a passagem do samba ao samba-canção pouco faltava. Há uma tradição romântica na música brasileira que pode ser apontada como uma das matrizes do samba-canção que envolve as *modinhas*, *valses*, *serestas*, *foxes* e *marchas-rancho* e que remontam ao século XIX; são seus representantes célebres nomes, como Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, entre outros (CASTRO, 2015). Ruy Castro (2015) também destaca as mudanças tecnológicas na gravação como fator que favoreceu o surgimento desses gêneros “canção”. A canção *Linda Flor*, gravada por Araci Cortes, em 1929, é considerada por Castro (2015) o marco fundador do samba-canção, que alude a Ary Barroso, Noel Rosa e às interpretações de Aracy de Almeida como exemplos que ajudaram a consolidar o gênero.

Como analisa a crítica literária e estudiosa da canção popular Cláudia Matos (2013), do ponto de vista musical, os anos 1950 no Brasil se apresentam como o auge da conjunção entre o samba-canção vindo dos anos 1920, também chamado de “samba-de-meio-de-ano” (para se diferenciar daqueles lançados para o carnaval), e a música hispânica que adentrava o Brasil desde a década de 1940, sobretudo o bolero. Já, para o historiador Marcos Napolitano (2005), a virada dos anos 1940 para os 1950 é marcada pelo predomínio de sambas-canções “abolerados”, de andamento lento, que dividiam espaço, dentre outros gêneros, com canções carnavalescas voltadas aos segmentos mais populares.

Para Jairo Severiano (2008), especialista em canção popular brasileira, a variante lenta e romântica do samba aparece em 1929, com *Linda flor*, de Henrique Vogeler, então batizada de samba-canção. Severiano argumenta que ela estava destinada a substituir a forma lenta da valsa ou da canção ternária na preferência do público. Acrescenta o estudioso que, nos anos 1940, surgem então canções como as de Lupicínia Rodrigues, qualificadas pela expressão “*dor-de-cotovelo*”, que faz referência às mágoas e dores de amor afogadas em copos de bar, quando o sofredor apóia os cotovelos sobre o balcão. Além de Lupicínia Rodrigues, Herivelto Martins, Antônio Maria, Ataulfo Alves, Klecius Caldas, toda uma geração de letristas passou a alimentar o cenário musical com sambas-canções com a temática do sofrimento amoroso - nas palavras de

Bia Borges (1982), “um pacto com a dor”. A forte penetração do gênero do bolero, as temáticas parecidas entre ambos os gêneros, as mudanças tecnológicas e o trabalho de músicos e arranjadores seriam responsáveis pela mescla de características que culminaram no hibridismo musical típico dos anos seguintes e que caracteriza toda uma época.

De modo geral, os autores falam em ampliação das possibilidades de gravação, seja nas frequências, dinâmicas e timbres, algo que levou a música a novas sutilezas e a um “amaciamento geral da música popular” (CASTRO, 2015, p. 71). Ainda nas palavras de Ruy Castro (2015), o samba-canção esteve presente desde o início da história do samba, mas os selos dos discos traziam apenas a classificação “samba” e o público, por sua vez, não sabia bem como chamar e diferenciar conceitualmente os diversos tipos de canção. O mesmo aconteceria com o bolero quando passa a se confundir com o samba-canção, no Brasil. Castro admite que quando esses sambas-canções estavam sendo compostos, “mal se falava em bolero no Brasil, donde uma apressada teoria, sempre repetida, de que o samba-canção é o bolero brasileiro nunca se justificou” (CASTRO, 2015, p.72).

Ora, se o samba-canção, por mais semelhanças que tenha com o bolero, talvez não possa ser chamado de bolero brasileiro, por uma série de questões, tampouco se pode menosprezar as mudanças ocorridas no gênero, principalmente pela influência mesma do bolero, não sendo, portanto o samba-canção o mesmo samba dos anos 1920 ou 1930. Mais que isso, ambos os gêneros, bolero e samba-canção, possuem matrizes culturais parecidas e se confundem dentro do território brasileiro nos anos 1940 e 1950, dando origem a uma ambiência e a formas peculiares, ainda que formal e conceitualmente intrincadas.

Lembra López Cano (2004 apud PEREIRA, 2012) que a divisão da música em categorias de gêneros está ligada às capacidades musicais dos ouvintes e à capacidade de conferir sentido àquilo que escutam, sendo as categorizações em gêneros definidas pelos usos da música, sua lógica, seus contextos sociais, culturais e históricos em que ocorre a escuta.

As diferenças verificadas nas letras, de um período para outro, também são sensíveis. É isso que aponta Bia Borges em instigante estudo sobre o tema (1982): as letras do samba passam a ser mais rebuscadas, em uma tentativa

dos compositores de ascender socialmente via erudição (ou tentativa de), algo que pode ser notado através do uso ostensivo da segunda pessoa do singular – *tu*, que no português brasileiro indica algo arcaico, sendo que o pronome “você” é até hoje o usual, salvo regionalismos (em que mesmo se usando o *tu*, muitas vezes o resto das sentenças vêm conjugadas na terceira pessoa). Assim, havia a mistura da língua culta com termos coloquiais e a elaboração de metáforas, que, dentre outras características, oscila entre o romantismo burguês e o barroquismo. “O romantismo às vezes vira barroco, exagera, colore de tons fortíssimos o sentimento que é cada vez mais atemporal, mais universal, procurando esquecer o que existe de cotidiano e circunstancial” (BORGES, 1982, p. 69). Ainda de acordo com Borges (1982), a linguagem é o único meio através do qual o autor de samba-canção pode glamourizar sua realidade.

No entanto, a música se apresenta como outra possibilidade de glamourização, por intermédio de signos e valores que tanto a semântica musical quanto a cultura podem carregar. Sendo assim, para o canto, não poderia ser muito diferente do que ocorria com as letras, tampouco para os arranjos. Logo, têm-se aí linhas melódicas mais arrojadas que entoam e impostam letras pseudo-sofisticadas, acompanhadas por orquestras e instrumentos aos quais são atribuídos outro *status*. A influência do bolero trouxe uma marcação rítmica diferente, da mesma forma como formações de grupos musicais passam a ir além do pandeiro e do violão; o terreiro de samba passa para os estúdios de rádio e a coletivização do boteco – lugar de encontro assinalado na produção dos sambas-canções dos anos 1930 e começo de 1940 - passa para os *Nighthclubs*<sup>27</sup>, bem como os temas dos boleros encontraram território fértil na produção de muitos dos sambistas-de-meio-de-ano.

É do cosmopolitismo e do projeto modernizador latino-americano que nasce esse bolero tão moldável e adaptável a diversos formatos instrumentais e vocais (KNIGHTS, 2003). O samba-canção abolerado, ou sambolero, não é mais a voz do morro, os sofrimentos organizados em letra e música no botequim com amigos: é uma expressão da nova classe média, que deseja

---

<sup>27</sup>*Nighthclub* boîte aparecem como sinônimos neste trabalho mas o uso do termo varia conforme o autor referenciado. Ver definição na p.30

frequentar *boîtes* e cassinos e viver romances. Essa mudança socioambiental, em concomitância com novas possibilidades tecnológicas, gera mudanças na sonoridade e na ambiência do cenário musical: a *boîte* não soa como o botequim, os estúdios radiofônicos não soam e nem têm o mesmo tamanho dos terreiros.

### **3.2 Sonoridades fronteiriças: bolero, samba-canção, sambolero... e Bossa Nova**

O estudioso José Ramos Tinhão (1986) sustenta que a única diferença restante entre o samba-canção pós-década de 1940 e o bolero é a questão linguística. Samuel Araújo (1999) indica a dificuldade de se enxergar diferenças entre o bolero e o samba-canção, e elenca alguns pontos em comum: a) conteúdo dos textos, tratando de impasses amorosos, raiva, humilhação e conflitos oriundos de mobilidade social – para cima e para baixo; b) ambos são dançantes, possuem andamento médio-lento e entram em voga juntamente com o sucesso da prática de danças de salão; c) a instrumentação similar, usando instrumentos típicos de orquestra ou pequenos conjuntos de violão (requintos) no caso do bolero mexicano, ou cavaquinhos, no caso do samba-canção, além de leve percussão feita por congas e/ou pandeiros, conforme se quisesse se aproximar do bolero ou do samba.

Araújo (1999) salienta ainda uma segunda análise, em que a “sofisticação” da prática do samba-canção/bolero dos anos 1950 indicada por Merhy (2012) se mostra na apropriação do próprio sambolero pela Bossa Nova, ou no despontar de características que desembocam na bossa nova, enunciadas por Rocha Brito (1968 apud ARAÚJO, 1999): a) a rejeição do canto empastado e exagerado, com grandes nuances dinâmicas, tal como um solista de orquestra em troca de um canto mais integrado à instrumentação; b) a mudança nos arranjos, abandonando clichês orquestrais e clímacos dramáticos; c) características harmônicas sofisticadas, tais como acordes com quatro ou mais notas diferentes, acordes alterados, acordes de menor dominante, modulação e contraponto e harmônicas ricas construídas em cima de apenas um ou dois campos harmônicos.

Fazer uma classificação de gênero musical exata do período e do repertório aqui compreendido, portanto, não se mostra tarefa fácil e abre

espaço para múltiplas interpretações. Alguns exemplos podem ser tomados como ponto de partida: a questão do compasso é um fator de confusão, uma vez que o bolero costuma ser em ritmo quaternário e o samba, binário. Contudo, não parece ser esse um fator determinante, pois, como ressalta Vicente (2014):

A presença do bolero se fazia sentir em diversos aspectos: no repertório dos pequenos conjuntos de boate, muitas vezes em forma de versões; na temática das letras, que enfatizavam um amor platônico ou o sofrimento interminável causado por relações amorosas mal sucedidas; na instrumentação, sobretudo em virtude do emprego do bongô e das maracas na seção rítmica; na condução lenta, mais próxima do ritmo quaternário, então mais ‘suave’ e ‘arrastado’ que o ritmo binário do samba etc. (VICENTE, 2014, p. 92).

As letras, então, têm muita convergência temática e estrutural. Quando a canção se assume como bolero, como no caso de *Que será?* ou *Sabes Mentir*, os atabaques e congas se evidenciam e fazem a base rítmica para um naipe de cordas, volta e meia em contracanto com instrumentos de metal, em ritmo quaternário. Já em *Calúnia*, o ritmo binário de samba se faz presente, de forma mais lenta que nas canções anteriores, o que gera alguma compensação de andamento, e igualmente estão ali cordas e metais. Ainda assim, é possível delinear alguma diferenciação. Já em canções como *Risque*, *Bar da Noite* ou *Ninguém me Ama*, todas sambas-canções cantados por Nora Ney, o andamento é ainda mais arrastado e a percussão, discreta. A orquestração também se enriquece e, somadas essas características ao timbre grave da cantora, as canções se colocam em paralelo às gravações da mexicana Elvira Rios, como em *Flores negras* ou *Noche de Ronda*. Ao se escutar uma canção como *Amargura*, as características se aproximam mais daquelas apontadas por Rocha Brito (1968 apud ARAÚJO, 1999), o que anunciaría traços da Bossa Nova.

Há ainda, casos muito interessantes, como o da canção *Fim de Caso*, de Dolores Duran, que, ao mesmo tempo que apresenta instrumentos que lembram a sonoridade dos requintos mexicanos misturados ao piano, ao contrabaixo e à bateria “chiada” pelas escovinhas, tem uma sessão de *scatsinging*<sup>28</sup> feita por Duran, demonstrando claramente a influência do jazz

---

<sup>28</sup>Estilo de canto improvisado que emprega sílabas, onomatopéias e palavras sem sentido (ex:

norte-americano.

### **3.3      Uma canção para os alto-falantes: o arranjo como poética composicional**

Dentre o que se fala sobre o cenário musical da década de 1950 e anos Iadeares, constam trabalhos sobre as letras das músicas, como o de Bia Borges (1982); rádio e cantores célebres, como de Alcir Lenharo (1995) e Ruy Castro (2015); abordagens históricas, como as de Marcos Napolitano (2005; 2010); discussões sobre gêneros musicais e análise de música popular midiática, como as de Martha Ulhôa (2006) e Samuel Araújo (1999), mas pouco ou quase nada se fala sobre os arranjadores e os bastidores da criação musical da época.

Para trazer à tona figuras que trabalharam intensamente na construção de uma sonoridade e, consequentemente, de uma identidade musical brasileira nessa época, é preciso mencionar os estudos de Maria Elisa Pasqualini (2012) e Leandro Pereira (2012), feitos por meio dos acervos de emissoras de rádio nacionais, destacando-se a produção dos arranjadores e das músicas arranjadas.

O surgimento de um mercado fonográfico levou as orquestras e os músicos para dentro dos estúdios. De programas de auditório às gravadoras, sempre havia uma orquestra e um arranjador de plantão: “foi o advento da era dos orquestradores, isto é, a dos músicos semieruditos a serviço das fábricas gravadoras (...)", afirma Tinhorão (1997, p. 53). Seria inviável aprofundar neste trabalho todos aqueles que fizeram arranjos relevantes para o período ou para o gênero mais em voga naquele momento, o samba-canção, ou sambolero, como é nomeado aqui. Destarte, o presente trabalho assume desde já os possíveis lapsos, inclusive pela ausência de bibliografia específica e pesquisas relevantes dedicadas ao tema. Existe, contudo, uma vasta bibliografia que contempla o rádio ou sobretudo o rádio no Brasil. Porém, a novidade aqui é relacionar o circuito radiofônico, fonográfico e midiático à criação musical, dando algum protagonismo aos arranjadores e buscando, sempre que possível, descortinar músicos e algumas das condições de seu trabalho. As possíveis lacunas e informações imprecisas que podem existir aqui são compensadas

---

ba-dum-te-baiubá...) formando um solo vocal.

pela tentativa prazerosa e necessária de se entender os processos de construção de um gênero musical, de elucidar os atores que participam desse processo, e de remontar suas relações com uma época.

Não é tarefa fácil afirmar quais seriam os arranjadores mais importantes do período estudado aqui. Para se elucidar um pouco a questão, uma das primeiras referências está na pesquisa de Theophilo A. Pinto (2013) sobre música e músicos da denominada “era de ouro” do rádio. O estudo fornece alguns nomes que servem como pontos de partida; muito úteis também foram os levantamentos em acervos das rádios feitas pelos pesquisadores Maria Elisa Pasqualini (2012) e Leandro Pereira (2012), que listaram os nomes de todos os maestros existentes nos registros das rádios Record e Nacional. Analisando essas listas, encontraram-se profissionais com considerável produtividade nas duas rádios brasileiras estudadas pelos pesquisadores dentro do período abordado neste trabalho<sup>29</sup> (Tabela 1); o cotejamento com listas de canções de sucesso, como as feitas por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) e Ruy Castro (2015) revelaram nomes que se repetiam, corroborando as informações dadas por Pinto (2013) e as listas de Pasqualini (2012) e Pereira (2012). Sendo assim, foram selecionados por critério de números, citações e canções de sucesso, os arranjadores mais contemplados nas páginas que se seguem:

Tabela 1 - Arranjadores mais destacados numericamente em sua produção

Maestro	Número de Arranjos (Rádio Nacional)
RadamésGnattali	1653
Alexandre Gnattali	1475
Gabriel Migliori	1287 (Rádio Record)
Guaraná (Gustavo de Carvalho),	1015
Alberto Lazzoli	729
LyrioPanicali	675
Gaya (Lindolpho Gomes Gaya)	481
Leo Peracchi	164

<sup>29</sup> Os dados e as pesquisas consultados abrangem o período de 1930 aos anos 1960.

Enrico Simonetti	89 (Rádio Record, apenas em 1952)
------------------	-----------------------------------

Muito contribuiu para o presente trabalho a pesquisa desenvolvida por Jhuly Esteves Garrett<sup>30</sup>, feita a partir do acervo digital da *Revista do Rádio*, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional. Criada em 1948, no Rio de Janeiro, a *Revista do Rádio* foi a segunda mais lida no País durante a década de 1950, ficando atrás apenas d'*O Cruzeiro*. Ao contrário desta última, a *Revista do Rádio* focava as novidades das rádios, suas personalidades, artistas, músicas, e

não eram, no entanto, apenas formas de divulgação de músicas e artistas de sucesso. Dada a apresentação, feita por eles, de diversos elementos formadores das imagens dos artistas divulgados, eles [os artistas] podem ser colocados como difusores de valores e comportamentos para suas audiências. (BORGES, 2017, p. 01)

A pesquisa revelou que os maestros mais citados apareciam em matérias, notas e até assinavam colunas. Tal frequência comprova não apenas a importância que tais músicos detinham, mas também sua popularidade naquela época:

Tabela 2 - Frequência com que seus nomes aparecem nas edições da Revista do Rádio, entre 1946 e 1956. Utilizou-se os mais recorrentes.

Nome	Como são citados	Total de citações
LyrioPanicalli	Conhecido por seus sucessos populares, sempre os mostrando.	85
Alexandre Gnattali	Mencionado em notas curtas.	17
RadamésGnattali	Citado por suas grandes produções.	77
Maestro Guaraná	Mais citado em participações.	7
Leo Perachi	Citado por sua orquestra e suas participações em concursos.	26
Alberto Lazzoli	Escrevia suas próprias colunas/artigos.	21

<sup>30</sup>Projeto de Iniciação Científica, também vinculado ao projeto principal.

O trabalho desses profissionais incide sobre o conceito de arranjo, tido por A. Henrique Dourado em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, como trabalho de “adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical” (2004, p. 31). Ora, a composição musical envolve, além das questões intrínsecas à linguagem musical, como a citada melodia, o ritmo, a harmonia etc., a escolha dos instrumentos, timbres, andamentos e toda série de elementos – às vezes discretos – que constituem o trânsito de gêneros musicais em voga e seus hibridismos. De acordo com Pasqualini, arranjo pode variar de transcrição a recomposição criativa, esta última chegando a aprimorar a composição original, fato recorrente na música popular brasileira, “(...) pois, assim como poesia traduzida, [os arranjos] só são interessantes quando feitos por outro grande poeta que consegue manter a musicalidade, a fluência, a cor e o sentido do original” (PASQUALINI, 2012, p. 189).

Os arranjadores não desfrutavam da mesma fama dos intérpretes, e seus nomes muitas vezes nem eram citados nos encartes dos discos. Ilustra a situação o ocorrido com Léo Peracchi no LP *Por toda a minha vida*, de Lenita Bruno, em que, por questões contratuais, o nome de Peracchi não pôde aparecer nos créditos. Não podendo agradecê-lo explicitamente, no texto da contracapa Jobim deixa um agradecimento: “A quem não tenho a permissão de citar nesta contracapa, a minha gratidão”<sup>31</sup>. Outro caso relatado por Pinto (2013) envolve o maestro Alceo Bocchino, que “deixou de receber direitos autorais de uma música sua, *Estrelitta*, pois alguma irregularidade qualquer no registro da propriedade literária permitia aos editores reimprimi-la sem pagar direitos autorais” (2012, p. 120).

A atividade de arranjador, no entanto, exigia um profissional com múltiplas competências, que atuasse também como compositor e produtor, que assegurasse a regularidade das produções musicais, que trabalhasse com prazos por vezes curtos e até com a heterogeneidade entre músicos e gêneros musicais, assemelhando-se, assim, em certa medida, aos *kappelmeister* da tradição erudita, como afirma Fábio Poletto (2004). Em contrapartida, o mesmo autor destaca, em sua pesquisa acerca do trabalho de Tom Jobim em sua fase

---

<sup>31</sup>MACEDO, Laura. “Centenário de Leo Peracchi”. Portal Luiz Nassif, 2011. In: <<http://blogIn.ning.com/profiles/blogs/centen-rio-de-leo-peracchi>> Consulta: 27 fev 2015.

pré-Bossa Nova que, uma vez “atuando na ponta do processo criativo do mercado fonográfico” (p.66), os arranjadores poderiam viabilizar obras autorais com intérpretes de peso. O caso de Tom Jobim é muito emblemático, já que, arranjando músicas para cantoras como Nora Ney, Ângela Maria e Elizeth Cardoso, conseguiu que elas gravassem também canções de sua autoria.

### **3.4 Das rádios ao cinema: maestros, números musicais e as chanchadas**

Outro tipo de produção artística em que a atuação desses profissionais foi marcante foi a cinematográfica, mais precisamente, as chanchadas<sup>32</sup>. Pesquisando em parte do acervo da Atlântida, é possível constatar a presença reincidente de boa parte dos maestros que trabalhavam no circuito radiofônico da época e que atuavam como compositores para os filmes da produtora. Esclarece o crítico Sérgio Augusto que a Atlântida Cinematográfica funcionou de 1941 a 1962 e “não foi o único celeiro da chanchada, apenas o mais antigo e produtivo (62 filmes e dois documentários em 20 anos de atividade), por conseguinte, o mais célebre” (1989 apud LYRA, 2014, p. 21). Bernadette Lyra, especialista no tema, ressalta a chanchada como gênero de estupenda aceitação popular, com importante inserção no cenário político-cultural do Brasil (LYRA, 2014), e solicitou o trabalho dos mais produtivos maestros da época para a composição não somente do tema de abertura dessas chanchadas, mas também da música incidental e canções que se inserem na narrativa.

Os números musicais que frequentemente apareciam durante as chanchadas eram protagonizados por cantores de sucesso do momento, muitos dos quais citados nesse trabalho, interpretando canções igualmente citadas aqui. É o caso de Nora Ney em *Carnaval Atlântida* cantando *Ninguém me ama*, performance em clara alusão à Rita Hayworth no filme *Gilda*, de 1946. Tais fatos comprovam que houve uma relação estreita entre a produção musical do cenário artístico, cultural e midiático da época. Vale destacar algumas das obras do período e os respectivos compositores:

---

<sup>32</sup>Bernadette Lyra alerta que apesar das várias definições atribuídas ao termo, quase sempre recaem em “(...) comédia com números musicais e, de acordo com o humor de cada crítico, desleixada, vulgar, popularesca”. A autora destaca ainda que o termo chanchada “(...) serve a um cinema em que tudo se faz sobre a necessidade de negociar com o público e não de educá-lo ou instruí-lo” (2014, p. 14).

Tabela 3 - Filmes do tipo "chanchada" que tiveram sua direção/criação musical nas mãos dos mais reconhecidos maestros/arranjadores do período

Ano	Filme	Música	Diretor
1950	<i>Aviso aos navegantes</i>	Oswaldo Alves/Lindolfo Gaya	Watson Macedo
1952	<i>Os três vagabundos</i>	LyrioPanicalli	José Carlos Burle
	<i>Amei um bicheiro</i>	Leo Peracchi	Jorge Iléli e PauloVanderley
1954	<i>Carnaval Atlântida</i>	LyrioPanicalli/ Luiz Bonfá	José Carlos Burle
	<i>Nem Sansão nem Dalila</i>	LyrioPanicalli/ Luiz Bonfá	Carlos Manga
1957	<i>Treze Cadeiras</i>	Alexandre Gnattali	FranzEichhorn
1959	<i>Pintando o Sete</i>	Leo Peracchi	Carlos Manga

É importante ressaltar que as músicas para os filmes eram quase sempre de trabalhos compostos especialmente para eles. O que se conclui a partir disso é que, a despeito da imensa lista de arranjadores que foram enumerados por Pasqualini (2012) e Pereira (2012) nas Rádios Nacional e Record, alguns nomes são peças-chave na criação e produção musical da época, fazendo pontes entre mídias e linguagens – música, cinema, arranjos, composição, *performance* ao vivo, *performance* midiatizada etc. - e determinando em algum grau uma estética particular. Todo esse universo não poderia deixar de ser mencionado, ainda que uma análise mais detida não caberia neste trabalho.

### 3.5 Um milhão de melodias: maestros, músicos e o trabalho nas rádios

Conta o radialista Renato Murce<sup>33</sup> (1976) que um livro comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional – ou seja, 1956 – ostenta um elenco e uma programação numerosos. As 16 novelas, os 10 programas de radioteatro, os 15 programas mistos, os 22 programas de auditório e os 6 especializados contavam com:

112 radioatores e radioatrizes, **76 cantores e cantoras, 99 músicos contratados (só os violinos eram 25), 47 músicos a cachê, 16 músicos dos conjuntos regionais, 10 solistas**<sup>34</sup>, 46 locutores, 5 repórteres e 22 produtores. Isso sem contar o pessoal técnico administrativo. Totalizava cerca de 700 pessoas a serviço da emissora. (MURCE, 1976, p.74) (Grifo meu).

A Rádio Nacional, fundada em 1936, disputou a audiência até assumir o primeiro lugar no começo dos anos 1940, época em que passou a fazer parte das Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional, e passando de empresa privada a repartição pública. Segundo Murce (1976, p.71), seus funcionários “não sabiam em que terreno se situavam: continuaram como comerciários, descontando para o IAPC<sup>35</sup> como tal. E, como servidores públicos, serviam a uma repartição do governo”. Essa indefinição perdurou ao longo da vida da Rádio.

<sup>33</sup>Radialista, responsável por diversos programas de rádio, sendo atribuído a ele o primeiro programa de auditório do rádio, “Papel Carbono”. Ajudou a revelar nomes importantes da música Brasileira, como Ary Barroso, Luiz Gonzaga, Ângela Maria, Baden Powell, Dóris Monteiro, Os Cariocas entre outros.

<sup>34</sup>Em entrevista concedida à Revista do Rádio edição 788, de 1964, oito anos mais tarde, o maestro Chiquinho, diretor do arquivo musical da Rádio Nacional, relata que o corpo de músicos da rádio era composto por: 28 violinistas, três flautistas, um oboé, uma clarineta, um fagote, três trompetistas, uma tuba, seis violas, seis violoncelistas, cinco contrabaixos, um bombardino, três pianistas, 15 saxofonistas, 10 pistonistas, sete trombonistas, três guitarristas, quatro bateristas e sete tímpanos. Totalizando 105 músicos.

<sup>35</sup> Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários. Assistência e previdência para os empregados em estabelecimentos comerciais em geral, companhias de seguro privado, empresas e agências lotéricas, agências de turismo, cooperativas de consumo ou distribuição; empresas imobiliárias; escritórios de propaganda, de corretagem, de consignações e representações; farmácias e drogarias; de escritórios e/ou consultórios de profissionais liberais; **empresas de radiodifusão ou televisão**, empresas jornalísticas (exceto os empregados em suas gráficas); instituições benéficas; barbearias e institutos de beleza; açougue; peixarias; bares; cafés; botequins; restaurantes; pensões; hotéis; bancas de jornais, lavanderias, tinturarias, engraxates, feirantes; estabelecimentos de espetáculos e diversões públicas; postos de gasolina; empregados domésticos; profissionais liberais e outros trabalhadores autônomos cuja atividade não estivesse filiada a outros IAPs. Do segurado, cinco por cento sobre o “salário de classe”, acrescidos de 0,5% como contribuição suplementar para assistência médica. Fonte: IPEA. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td\\_0845.pdf](http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_0845.pdf)>. (Grifo meu).

O trânsito entre rádios e gravadoras era intenso e, não raro, os cantores mais concorridos se apresentavam em boates de madrugada e alternavam a semana entre tardes de gravação e programas de rádio, como relata Ruy Castro (2015). Com alguns maestros e músicos ocorria o mesmo: as grandes emissoras de rádio possuíam uma estrutura de grande porte e com agitada dinâmica de trabalho, algo que os estúdios de televisão adotariam décadas depois: produziam programas ao vivo, em auditórios abertos ao público nos quais os cantores poderiam ser vistos em *performance* por seus fãs. Os apresentadores (não raro também produtores) granjeavam um significativo prestígio entre a audiência, a ponto de se tornarem autoridades quando da promoção de um artista - ou, ao contrário, do seu banimento<sup>36</sup>.

Ruy Castro (2015) assinala a existência de treze estações de rádio no Rio de Janeiro em fins da década de 1940 e que quase todas possuíam programação ao vivo, sendo a Rádio Nacional detentora de cinco orquestras, regidas respectivamente por Radamés Gnattali, Leo Peracchi, LyrioPanicalli, Ercole Vereto e Chiquinho. Para todos esses profissionais da música, os estúdios e auditórios constituíam até os anos 1950 constituíam uma espécie de laboratório-escola, em que podiam adquirir e aperfeiçoar novas capacidades, trocar experiências e ampliar seu campo de trabalho. Como ressalta González:

Um pianista que fazia sua prática em um auditório de rádio poderia adquirir uma maior capacidade de improvisação, destreza no acompanhamento, habilidade para transpor e memória auditiva que muitos de seus colegas de conservatório (2000, p. 31)<sup>37</sup>.

Os programas de rádios difundiam as canções e a variedade de gêneros que faziam o gosto popular: sambas – e subgêneros - boleros, baiões, bossas. Assim, é importante frisar que a época não era dominada pelos boleros ou samboleros: havia certa variedade musical comprovada pela programação de rádio, pelas gravações em disco – inclusive constando nas listas de colecionadores como Jairo Severiano, Zuza Homem de Mello e críticos como

<sup>36</sup>Caso emblemático é o do jornalista e compositor David Nasser, que sendo amigo de Herivelto, reservou-lhe 22 artigos no jornal Diário da Noite, para, nas palavras de Ruy Castro, “moer” Dalva (2015, p.99).

<sup>37</sup> No original.: “Un pianista que hacías su práctica em um auditório radial podía adquirir una mayorcapacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para transportar y memoria auditiva que muchos de sus compañeros de conservatorio”.

Ruy Castro. Compositores e arranjadores transitavam por gêneros, arranjando músicas de diferentes épocas, com grandes contrastes entre si. Guerra-Peixe, outro compositor oriundo da música erudita, aparece no quadro de arranjadores da Rádio Nacional (PEREIRA, 2012) em obras como “O teu cabelo não nega”, “Por causa de você” e “Samba de uma nota só”, obras com características divergentes entre si e de gêneros distintos, apesar de as duas últimas serem de Tom Jobim. Radamés Gnattali também surge com a mesma situação, arranjando, por exemplo, *Maracatu* de Waldemar Henrique, *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues e *Reminiscências*, de Jacob do Bandolim.

Leandro Pereira (2012) mostra que maestros não faziam apenas arranjos: era de sua competência elaborar *jingles* publicitários, efeitos – o que autor compara à música incidental de hoje - e passagens – pequenos trechos musicais, “interlúdios” entre partes de uma novela ou programa - no espectro da programação da Rádio Nacional.

Outra frente de atuação de músicos, maestros e arranjadores eram os programas de auditório. Nos auditórios localizados dentro das rádios o público podia travar contato mais próximo com seus ídolos e assistir àquilo que ouviam dentro de suas casas através dos aparelhos de rádio. Renato Murce (1976), que atuou principalmente na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, lembra que normalmente seus frequentadores eram famílias de classes sociais mais baixas, que ali tinham a oportunidade de estar próximos dos artistas, havendo, assim, interação entre artista, plateia e ouvintes das rádios. Murce (1976) lamenta que muitas vezes os fã-clubes compareciam, criando brigas e situações embaracosas. Havia, no entanto, diferentes tipos de programas “de classe”, que promoviam artistas de maior qualidade e não distribuíam premiações com a finalidade de atrair frequentadores, e os “mesclados”, “muito ruins, aglutinando uma ‘fauna’ difícil de definir” (MURCE, 1976).

O agir de muitos fãs, sobretudo do sexo feminino, acabou por associar certos comportamentos socialmente reprováveis a um tipo de admiração fanática por alguns artistas, a uma conduta socialmente inferior, gerando apelidos pejorativos como “macacas de auditório”<sup>38</sup>. Nesse sentido, cantores e

---

<sup>38</sup>Tal atitude, por parte dos radialistas, vem sendo condenada, especialmente nos últimos anos, em que se coloca em debate as representações sociais dos receptores da cultura midiática e distinções valorativas de classe. Entende-se que se refira as trabalhadoras de baixo poder

estrelas de cinema e do rádio seriam o tema de interesse das pessoas provenientes das camadas sociais economicamente mais baixas, a elas chegado por meio de colunas de “fofocas”, nas quais havia o detalhamento do estilo de vida de tais artistas, convertidos em celebridades. Esses novos hábitos seriam mal vistos pela *intelligentsia*, opositos à ideia de modernidade que se desejava para o Brasil naquele momento (NAPOLITANO, 2010). O melodramático sambolero seria arrastado nesse caldo visto como negativo por grupos de artistas e intelectuais.

### 3.6 Gravações: estética e arranjos

É importante lembrar que os arranjos eram aproveitados para as gravações em discos, e que os maestros transitavam entre rádios e gravadoras, sendo muitas gravações realizadas nos estúdios das rádios. É possível fazer um levantamento ano a ano, analisando destaques do cenário musical da época abordada.

Tabela 4 - Gravações representativas para o período estudado

Ano	Música/disco	Compositor/letrista	Arranjador	Intérprete	Gravadora/Formato
1948	<i>Esses moços</i>	Lupicínio Rodrigues	Lyrio Panicalli.	Francisco Alves	Odeon, 78 RPM
1959	<i>Amargura</i>	Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro	Nicolino Copia	Lucio Alves	Continental, 78 RPM
1950	<i>Que será?</i>	Marino Pinto e Mário Rossi	Osvaldo Borba	Dalva de Oliveira	Odeon, 78 RPM
	<i>Errei, sim</i>	Ataulfo Alves	Osvaldo Borba	Dalva de Oliveira	Odeon, 78 RPM
1951	<i>Sabes mentir</i>	Othon Russo	Lyrio Panicalli	Ângela Maria	Copacabana, 78 RPM
	<i>Calúnia</i>	Marino Pinto e Paulo Soledade	Osvaldo Borba	Dalva de Oliveira	Odeon, 78 RPM
1952	<i>Risque</i>	Ary Barroso	Radamés Gnattali	Aurora	Continental, 78

---

aquisitivo e pouca instrução, que atuavam em serviços mal remunerados.

				Miranda	RPM
	<i>Ninguém me ama</i>	Antônio Maria	Nicolino Copia (Copinha)	Nora Ney	Continental, 78 RPM
1953	<i>LP Ary Barroso</i>	Ary Barroso	Leo Peracchi/Trio Surdina	Trio Surdina	Musidisc, LP
	<i>Bar da noite</i>	Aroldo Barbosa e Bidú Reis	Vero (Radamés Gnattali)	Nora Ney	Continental, 78 RPM
1954	Solidão	Tom Jobim	Vero (RadamésGnattali)	Nora Ney	Continental, 78 RPM
	<i>Aves Daninhas</i>	Lúpicínia Rodrigues	RadamésGnattali	Nora Ney	Continental, 78 RPM
1956	<i>Ouça</i>	Maysa	Rafael Puglielli	Maysa	RGE, LP
1957	<i>Lp Quando os maestros se encontram com Ângela Maria</i>	Dorival Caymmi; J. Gonçalves e Marino Pinto; Silvino Neto; Ewaldo Ruy e Custódio Mesquita; Pixinguinha e João de Barro; Ewaldo Ruy e Custódio Mesquita; Herivelto Martins; David Nasser, Alcyr Pires Vermelho	Severino Araújo; Lindolfo Gaya; Renato De Oliveira; Leo Peracchi; LyrioPanicalli; Gabriel Magliori; Gustavo de Carvalho (Guaraná); Sylvio Mazzuca.	Ângela Maria	Continental, LP
1958	<i>Lp Canção do Amor demais</i>	Vinícius de Moraes/Tom Jobim/João Gilberto	Tom Jobim	Elizeth Cardoso	Festa, LP
	<i>Meu mundo caiu(do Lp Convite para ouvir Maysa</i>	Maysa	Enrico Simonetti	Maysa	RGE, LP

	nº 2)				
1959	<i>Amargura</i> (do Lp Convite para ouvir Maysa nº 4)	Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro	Enrico Simonetti	Maysa	RGE, LP

É interessante notar que os maestros destacados até agora são, em sua maioria, ítalo-descendentes - característica esta, aliás, que foi uma das motivações iniciais desta pesquisa. Esses profissionais ganharam reconhecimento e projeção no cenário artístico a partir dos anos 1940 e dominaram toda a década de 1950; travaram contato com a geração de músicos tanto da música popular urbana, como da erudita, a exemplo de Guerra-Peixe e Pixinguinha, este último alto representante da geração do samba considerado “autêntico”, como já dito antes, e da sonoridade anteriormente almejada. Nesse sentido, valem mais algumas palavras. A sonoridade oferecida por Pixinguinha era considerada antiquada, oposta aos objetivos modernos de: “dar um tratamento ‘digno e elegante’ ao samba” (ANÍSIO, 1984 apud VICENTE, 2014). Radamés Gnattali chegou a afirmar que, o conjunto dos *Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha, era uma “esculhambação”<sup>39</sup>. Em entrevista a Rodrigo Vicente, o músico Zé Menezes corrobora a ideia de Radamés Gnattali:

O Pixinguinha era um cara de banda de música, ele era mestre de banda de música. Os arranjos do Pixinguinha era aquela coisa que mal chegava a uma terça, ele não era um cara assim de harmonias, como era no caso... Quando apareceu o Radamés, todo mundo só queria o Radamés, porque o Radamés foi um cara que veio na frente, ele era um cara que vivia cem anos na frente. (MENEZES, 2011 apud VICENTE, 2014, p. 41)<sup>40</sup>

A seleção que figura na tabela anterior (Tabela 3) foi feita pensando nessas sonoridades. O hibridismo característico do período não permite a homogeneidade na constituição do que é denominado aqui *sambolero*. Já foi

<sup>39</sup>“Com a batuta, Radamés Gnattali”. Rio de Janeiro, *Pasquim*, 06/07/1977, p. 13 apud VICENTE (2014).

<sup>40</sup> Declaração do músico Zé Menezes em entrevista concedida a Rodrigo Aparecido Vicente.

visto que ambos os constituintes desse gênero ou subgênero musical, que predominava principalmente entre 1946 e 1958, não eram formalmente bem delimitados, havendo influências do jazz, por exemplo, e midiáticas múltiplas. Os arranjos se diferenciam de acordo com a mensagem da música e com a concepção da obra: ora mais próxima ao bolero, ora mais próxima ao samba.

Um detalhe é muito importante, entretanto: à medida que se avança pelos anos 1950, nota-se o predomínio de instrumentos da orquestra sinfônica e o abrandamento da percussão. Esta última atua como *ostinato*<sup>41</sup> na maioria das composições do período, inclusive as aqui destacadas, mas tornou-se muito mais sutil e admitiu quebrar o padrão rítmico ou desaparecer em composições como *Solidão*, de Tom Jobim, arranjada por Radamés Gnattali e cantada por Nora Ney. Prenúncios da bossa-nova? Por outro lado, as canções de Maysa retomam, em certa medida, essa sonoridade marcada pela percussão, assim como também sua persona vocal e suas letras estão mais próximas ao bolero do que ao samba ou à bossa nova.

É possível fazer uma divisão entre cantoras mais “antigas” e mais “modernas” no que diz respeito ao estilo. Rafaela González (2017) cita uma possível divisão entre uma vertente tradicional e outra moderna. A primeira engloba cantores como Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Nelson Gonçalves, Francisco Alves, entre outros, e está ligada a grandiloquência interpretativa e “formas populares, depreciativamente chamadas de música brega” (SEVERIANO, 2009 apud GONZÁLEZ, 2017, p. 64); a segunda tem como partidários Maysa, Dolores Duran, Dick Farney, Nora Ney, entre outros, e preza pelo intimismo, fazendo um “canto mais articulado com a dinâmica da fala” (GONZÁLEZ, 2017, p.65). Encontra-se, então, como demonstra González (2017), pelo menos duas maneiras distintas de expressar as mazelas e os sofrimentos de amor do *sambolero*: uma voz que, potente, grita desesperada e outra que faz confidências mais “ao pé do ouvido”.

Analogamente, nota-se também uma divisão por parte dos maestros-arranjadores, assinalada por Guerra-Peixe em 1958. Os maestros Gabriel Migliori e Osvaldo Borba, por exemplo, estariam mais voltados a uma estética “antiga”, enquanto Leo Peracchi, LyrioPanicalli e Radamés Gnattali teriam

---

<sup>41</sup> Ideia musical repetida ao longo da peça. No caso, padrão rítmico que se repete por toda a gravação.

aderido à “nova música”, referindo-se à Bossa Nova. Todavia, já foi comentado que Radamés Gnattali teria apresentado inovações desde a gravação de *Copacabana*, em 1946. A “nova música” seria mais um estilo de arranjar desses maestros do que uma revolução tramada nas *boîtes* em meados dos anos 1950, por Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes. Os dois primeiros, aliás, estiveram em contato com o cenário musical – e os profissionais aqui mencionados – anteriores ao nome Bossa Novas.

## 4 A POÉTICA DO BOLERO, SAMBOLERO... ELEMENTOS COMPOSIÇÃO NA CONSTRUÇÃO SEMÂNTICA

### 4.1 Personas musicais e performance: as cantoras

A instrumentação volumosa, a forte presença feminina, as capas de disco que destacavam cantoras nas figuras de *divas/rainhas*, a temática do amor romântico nas letras, dentre outras características do samba-canção aliam-se a um panorama midiático marcante de uma época - revistas e veículos de comunicação despontavam e criaram o noticiário de celebridades no Brasil. Muito comum era o tema do amor: o romantismo exagerado, o fracasso amoroso, a saudade e as dificuldades entre pares apaixonados - comum nos boleros de forma geral (ARAÚJO, 1999).

Como já cantava Dalva de Oliveira, em 1950, em mensagem direcionada ao marido:

Errei sim,  
Manchei o teu nome  
Mas foste tu mesmo  
O culpado  
Deixavas-me em casa  
Me trocando pela orgia  
Faltando sempre  
Com a tua companhia.

Lembra-te, agora, que não é,  
Só casa e comida  
Que prende por toda a vida  
O coração de uma mulher.  
As jóias que me davas  
Não tinham nenhum valor  
O mais caro me negavas  
Que era todo o teu amor,  
Mas, se existe ainda  
Quem queira me condenar,  
Que venha logo  
A primeira pedra  
Me atirar.

Parceiro de música e de amor, Herivelto Martins, em resposta:

Eu deixei o meu caminho certo,  
E a culpada foi ela,  
Transformava o lar na minha ausência,  
Em qualquer coisa abaixo da decência,

Compreendi que estava tudo errado,  
E amargurado parti, perdoando o pecado,  
Mas deixei o meu caminho certo,  
E a culpada foi ela.

Sei agora,  
Que os amigos,  
Que outrora,  
Sentavam à minha mesa,  
Serviam, sem eu saber, o amor por sobremesa,  
Acreditem, é muito fácil julgar,  
A infelicidade alheia,  
Quando a casa não é nossa,  
E é outro quem paga a ceia,  
Quando a casa não é nossa,  
E é outro quem paga a ceia.

A história do casal Dalva e Herivelto é bastante emblemática para o que seria o cenário artístico e midiático da época. Nascida Vicentina de Paula Oliveira, Dalva de Oliveira, ao iniciar carreira artística, estava atrelada ao marido, Herivelto Martins, compositor e cantor. Formavam, juntamente com Nilo Chagas, o *Trio de Ouro*, conjunto vocal que obteve imenso sucesso nos anos 1940, contratado pela gravadora *Odeon*, no Rio de Janeiro. Devido às brigas pungentes entre o casal, a separação se deu não apenas no âmbito íntimo, mas no profissional. Dalva saiu do *Trio de Ouro* e, contrariando as expectativas de Herivelto, a gravadora *Odeon* a preferiu, com ou sem os demais. Dalva ficou e iniciou sua carreira solo; Herivelto teve de procurar outras gravadoras bem como outros formatos para apresentar suas composições. A contenda entre o casal tomou proporções públicas (Figura 7), criando uma atmosfera de guerra e movendo compositores e letristas para cada um dos lados e mexendo com o imaginário dos fãs. “A partir daí, o samba-canção começou a dar às pessoas a ilusão de que os artistas estavam se abrindo em música, partilhando suas intimidades publicamente” (CASTRO, 2015, p.96).

Figura 7 - Herivelto Martins em declaração à imprensa sobre a separação com Dalva.



Fonte: Jornal Diário da Noite, 16 de janeiro de 1951.

Histórias como a do casal Dalva e Herivelto alimentaram inúmeras páginas e colunas de jornais da época. As vozes acusmáticas<sup>42</sup> do rádio ganhavam fisionomia e corpo através das revistas especializadas e, mais tarde, das capas de disco. No Brasil, títulos como *Revista do Rádio*, *Radiolândia* ou outras mais generalistas, como *O Cruzeiro*, *Manchete* e tantas outras mostravam as feições e a atitude dessas pessoas que as câmeras captavam de maneira mais ou menos espontânea. Mas essas imagens não podiam abarcar o movimento – algo somente viável no cinema e, posteriormente, na televisão. Nesses termos, a imaginação e o imaginário do ouvinte atuavam sob um estímulo muito forte e as canções, por sua vez, “(...) mostram-se como artefatos ou sistemas peritos que os indivíduos e grupos se utilizam para construir sentidos de si, identidades individuais e coletivas” (GIDDENS, 1991 apud PEREIRA, 2016, p.29)

Ressalta Lenharo (1995) que essa é uma época em que se formam

<sup>42</sup>O termo grego, advindo das experiências de Pitágoras, designa o som deslocado de sua fonte, ou seja, o som que ouvimos, mas não vemos quem ou o que o emite. É pertinente também ao termo posterior *esquizofonia*, utilizado por Murray Schafer, em que a fonte sonora é dissociada da origem via meios eletroacústicos, gravações etc deslocando-se no tempo e espaço. (SCHAFER, 2011 p.364)

ídolos femininos como nunca antes no Brasil, de forma sintomática: a discussão sobre a condição da mulher se avoluma, cria polêmicas e divide setores da sociedade. Houve muitos cantores, gênero masculino, de sucesso no mesmo período, como Lúcio Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Francisco Alves. Este último, conhecido como “rei da voz”, morreu carbonizado, em 1953, num desastre automobilístico. Aparentemente, as mulheres dominaram a cena radiofônica principalmente a partir dos anos 1950.

A mídia da época explorava essa ascensão feminina, expondo dramas domésticos dos artistas em tratamentos novelescos típicos de folhetins, criando e ratificando perfis dos artistas no imaginário do público, influenciando, inclusive, na sua personalidade – ou persona – vocal.<sup>43</sup> É possível que uma série de fatores tenha contribuído para o predomínio das cantoras, além das novas dinâmicas urbanas, – onde a mulher conquistava seus espaços. O concurso Rainha do Rádio, realizado entre 1937 e 1958, do qual Linda Batista foi vencedora por 11 anos consecutivos, tomou grandes proporções a partir de 1949 com a eleição de uma cantora diferente a cada ano, gerando acirramentos entre fãs.

---

<sup>43</sup> Características peculiares à voz do intérprete, criadas via timbre, fatores psicofisiológicos, tecnológicos etc, caracterizando aquele ou aquela intérprete. Assim, a persona vocal precisa equacionar um diálogo entre o texto escrito/poético, o texto musical ou a sua relação com a memória/cultura oral e o seu próprio conhecimento na construção de um timbre que possa harmonizar com a voz instrumental (BOUCHARD, 2010).

Figura 8 - Dalva de Oliveira declara motivo da separação.



Fonte: Revista do Rádio, nº 02, abril de 1950

Além do caso de Dalva de Oliveira (Figura 8), Alcir Lenharo relata um episódio ocorrido com Nora Ney, cujo nome no documento era Iracema Ferreira de Souza, em que uma jovem teria cometido suicídio ouvindo a canção *Ninguém me ama*, sucesso de 1952 (Figura 5). Relatos assim atrelaram à Nora Ney uma imagem grave – a despeito de seu timbre de contralto e seu gosto pelo *sottovoce*<sup>44</sup>, sem desconsiderá-los, no entanto – que a impediram de exibir uma outra personalidade – vocal. Como exemplo dessa qualidade multifacetada da cantora, temos que Nora foi a primeira a gravar um *rock n' roll* no Brasil: *Rock around the clock*, em 1955, pela *Continental*. Mas sua presença ficou cristalizada pelos sambas-canções, samboleros e canções dramáticas. Em torno da figura de Nora Ney giram ainda outras questões como, apesar de

<sup>44</sup> Canto quase sussurrado

toda essa imagem soturna construída em sua persona, além de ter sido a primeira a gravar um *rock*, foi também a primeira cantora de sucesso a fixar uma canção de Tom Jobim – um dos pilares da Bossa Nova, que rechaçaria todo esse cenário “sambolerístico” – em disco, e a gravar muitas canções arranjadas por Radamés Gnattali, um arranjador tido como bastante arrojado.

As interpretações grandiloquentes, os temas de impasses amorosos, os intervalos melódicos amplos e o ritmo dançante desacelerado, comuns ao bolero e ao samba-canção do período, unidos à espetacularização midiática da vida privada dos cantores, constroem personas musicais e midiáticas:

(...) a construção de uma persona musical e midiática, as formas de entoar e dizer as canções, o tom, o timbre das vozes as repetições de acordes e introduções que se tornam velhas conhecidas dos ouvintes e as estórias narradas nas letras acionam mecanismos de identificação e projeção (MORIN 1975) ou mesmo formas de interpelação (FRITH, 1996; VILA, 1996) no público, trazendo formas de colocar-se no lugar deste “eu” que canta, compartilhando o protagonismo das alegrias e infelicidades do amor, das relações e da vida. (PEREIRA, 2016, p.30).

Portanto, entende-se aqui o conceito amplo de performance e aplica-se ao contexto histórico e midiático, compreendendo que uma personagem vocal se cria por canais poéticos: timbre, letra, imagem, gesto, tecnologia etc.

## 4.2 Morreu ouvindo Nora Ney cantar... (notas sobre o conceito de performance)

Figura 9 - Mulher comete suicídio ouvindo Nora Ney.

**Morreu**

**Ouvindo**

**Nora**

**Ney**

**Cantar**

A SUICÍDIA NÃO DEIXOU BILHETE: PREFERIU QUE A MELODIA "NINGUÉM ME AMA" CONTASSE SUA TRAGÉDIA

Texto de CELSO MATOS

Fotos de NELSON DE ALMEIDA

O bar estava quase fechado, na noite morna e quieta, quando a estranha moça apareceu — os cabelos desarrumados, os olhos negros e tristes; um vínculo de amargura na boca. Comprou duas fichas, pondo-as no toca-disco, ocupou uma das mesas e pediu um guarana. O ambiente logo se encheu de lânguidos queixumes, ao som da melodia predileta: "Ninguém me ama, ninguém me quer..." Vinha da Praia Vermelha um vento bom e manso. A voz de Nora Ney era um lamento longo

que a desditsa jovem escolhera para moldurar sua tragédia. O tóxico diluiu-se no copo de refrigerante e, depois de algumas goles, começou a agonia da morte, de mistura com a música doente, meio mórbida, do sambucação. As duas fichas no toca-disco visavam a prolongar a melodia, até que a última gôita de vida pingasse dos lábios da infeliz, contráridas num "ritmo de desespero". O "garçom" ficou entre surpresa e aflição. O pessoal do bar se alvorotou, pediu ambulância, mas tudo inútil. Quando Nora acabou de cantar, a desventurada suicida dormiu profundamente, para não mais acordar. Vele a polícia, o corpo foi para o necrotério e ninguém apareceu para identificar a sombria personagem que agitou os jornais. Era uma jovem bela de 24 anos presumíveis.

★

Quando Nora Ney leu a história, ficou triste. Ela nos confessou que não gostou daquilo:

— Afinal, não é agradável uma publicidade dessa ordem ligada ao infortúnio de uma criatura que buscou na morte a solução para sua desgraça.

Estávamos no apartamento de d. Stela Ferreira, irmã da artista. Era um fim de tarde. Nora trajava um costume escuro. Nelson, o filho de cinco anos, muito vivo e simpático, ao

★

Nora Ney, falando ao repórter, lamentou o corrido.

Fonte: Revista do Rádio, nº194, maio de 1953.

A notícia anterior (Figura 5) sobre uma mulher que cometeu suicídio ouvindo Nora Ney é emblemática para o entendimento mais amplo do conceito de performance – no caso, midiatizada - tendo em vista a teoria elaborada por Paul Zumthor.

Para o erudito, performance leva em conta “o processo comunicativo entre poeta/músico (emissor da mensagem) e público (receptor) e coloca em jogo toda a realidade psicofisiológica (processos térmicos e químicos, cinéticos) de ambas as partes, além da decodificação pelos órgãos dos sentidos” (VALENTE, 2005, p. 93). A enunciação anterior se refere à *performance* ao vivo. No entanto, a perda de *tatilidade* e da *mise-en-scène*, pode ser recriada através de uma oralidade mediatizada tecnicamente (ZUMTHOR, 2014). O “bar quase fechado”, a madrugada, os olhos “magros e tristes”, o “vinco de amargura na boca”, as fichas do toca-discos, o toca-discos, a voz de Nora Ney, o arranjo do maestro Copinha, o tóxico diluído na bebida, o desfalecimento, a ambulância... tudo isso compõe a performance, além da paisagem sonora, comentada anteriormente (ainda que para a jovem mulher a cena tenha acabado com os seus dias por causa da droga que ingerira). Ademais, cabe acrescentar que Nora Ney havia passado por experiência de violência conjugal –seu então marido obrigou-a a tomar calmantes a fim de matá-la, fazendo parecer suicídio, caso muitocomentado na imprensa meses antes do desfecho trágico ocorrido com sua fã infeliz.

Nora Ney talvez não tenha pensado sobre esse ambiente nem sequer tenha conjecturado possíveis fatalidades quando deu voz à letra de Antônio Maria, *Ninguém me ama*. No entanto, a construção semântica, a partir de vários componentes - letra, timbre, voz etc. resultou numa mensagem poderosa, capaz de carregar um imaginário convidativo ao suicídio:

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

O mesmo se deu com Dalva de Oliveira e tantas outras, cada uma vítima/heróiña de romances intensos que, embora com características próprias, ligavam-se a experiências amorosas semelhantes. O timbre agudo munido de vibratos exagerados – timbre “caprino”, nas palavras de Lenharo (1995) - de Dalva pode ter-lhe conferido um ar de ingenuidade, enquanto que o oposto, grave, de Nora, de uma mulher consternada e solitária. Nesse ponto, cabe também a identificação pessoal dos ouvintes e das histórias de vida individuais, obviamente.

#### **4.3 Rainha do Rádio, Rainha do Lar: o papel ambíguo / ambivalente na performance**

Estamos tratando do período pós-II-Guerra, época em que a mulher de classe média começa a se inserir no mercado de trabalho, estimulada pela industrialização crescente. A reação a isso veio por meio de movimentos que determinavam o papel da mulher como mãe e esposa, ao passo que produtos para afazeres domésticos, como enceradeiras, batedeiras entre outros eram amplamente anunciados em revistas femininas dividindo espaço com anúncios que estampavam mulheres dirigindo, fumando e trabalhando em escritórios. A publicização do absorvente descartável, que rompe com o antigo tabu da menstruação feminina, é um sintoma dessa mudança do modo como a mulher é vista (CHORTASZKO; MOREIRA, 2013). No entanto, “esperava-se que as mulheres, antes de se dedicarem ao trabalho remunerado, fossem boas donas de casa” (CHORTASZKO; MOREIRA, 2013, p.11).

Conforme Margareth Rago salienta (1991 apud MURGEL, 2011), os anos 1940 e 1950 foram marcados pela normatização da domesticidade para as mulheres, bem como pela tentativa de distinção nítida entre os gêneros. Havia uma oposição entre o perfil da dona de casa e mãe cuidadosa e o da mulher sedutora, noturna, *femme fatale*. Aparentemente, nos anos 1950 – justamente a década que antecede a revolução feminina dos anos 1960 – houve uma confusão de perfis entre aquele de “rainha do rádio” e os de “rainha do lar”, no caso das cantoras. O trabalho de artista fora do ambiente da casa era usado tanto para ajudar a condenar a mulher como para criar-lhe uma aura de vítima. Enquanto mantivesse a família aparentemente saudável e bem

cuidada, o trabalho poderia ser considerado; caso contrário, a “mulher moderna” logo seria mal vista, beirando o estigma que até pouco tempo persistia: mulher artista era sinônimo de prostituta.

É possível que Dalva de Oliveira tenha sido construída como vítima, em oposição a Nora Ney, que estaria mais para uma sedutora noturna, quase uma vilã – cabe mencionar que Nora era envolvida nas atividades do Partido Comunista do período e, posteriormente, exilou-se fora do Brasil com seu segundo marido, o cantor Jorge Goulart. Mesmo com papéis aparentemente opostos, essas mulheres acabaram sendo vítimas da sua própria condição feminina, que era complacente com o homem, ao mesmo tempo em que apontava os erros da mulher e a imobilizava nas estruturas sociais da época.

É nesse cenário que surgem figuras como Maysa e Dolores Duran. Murgel (2011) as aponta como as vozes mais lembradas do samba-canção dos anos 1950, ressaltando semelhanças entre ambas: compunham e tiveram casamentos brevíssimos. Diferente seria a condição de Maysa: oriunda de família abastada, contraiu matrimônio com André Matarazzo, um dos herdeiros do imenso conglomerado industrial dos Matarazzo, em São Paulo. Consolidou sua imagem quase como uma mártir que renuncia ao sacramento do matrimônio para se dedicar à sua vocação, a arte (Figura 10), enviando recados de amor via canções – como ocorreu com Dalva de Oliveira, ainda que as composições não fossem de autoria desta. Maysa assinou suas canções – como o caso de *Ouça*, de 1958, um de seus primeiros sucessos:

Ouça, vá viver  
Sua vida com outro bem  
Hoje eu já cansei  
De pra você não ser ninguém

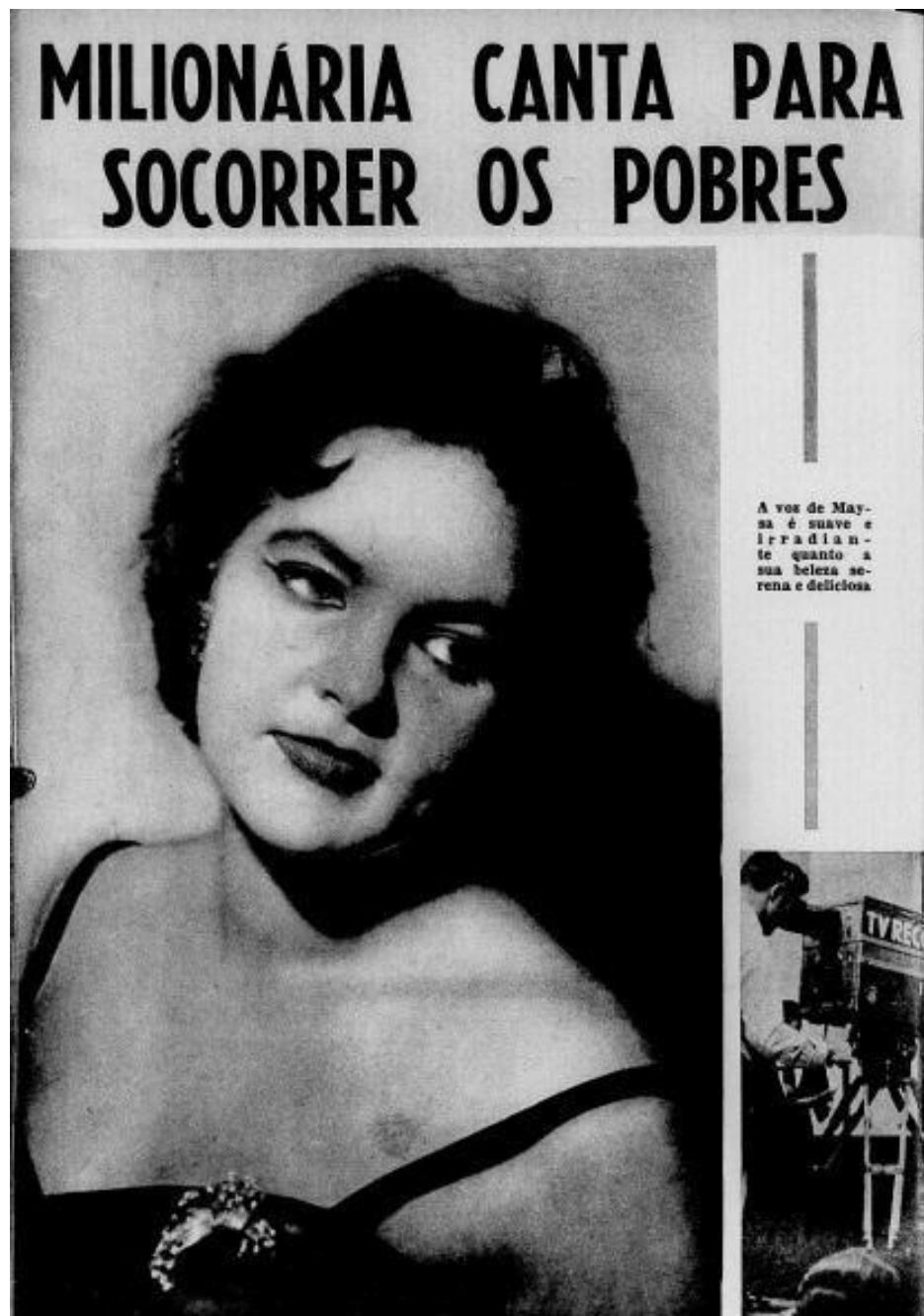
O passado não foi o bastante  
Pra lhe convencer  
Que o futuro seria bem grande  
Só eu e você

Quando a lembrança  
Com você for morar  
E bem baixinho  
De saudade você chorar

Vai lembrar que um dia existiu  
Um alguém que só carinho pediu  
E você fez questão de não dar  
Fez questão de negar

As canções, portanto, refletiriam experiências individuais, a partir da construção de associações entre elas e as emoções da vida privada e, ao mesmo tempo, refletindo experiências coletivas, que produziam pertencimentos e experiências dos ouvintes com os artistas, cantores, músicos e com outros fãs (FRITH 1996 apud PEREIRA, 2012)

Figura 10 - Maysa em começo de carreira: uma milionária excêntrica



Fonte: Revista do Rádio, abril de 1957.

## 5 ESCUTANDO O BOLERO, O SAMBOLERO, O SAMBA-CANÇÃO

*“Pode haver mérito na composição, mas, geralmente, ele depende do talento do arranjador, esse esterno esquecido”.*  
 (Walter Silva)

A tentativa de se analisar o material musical e sonoro do bolero, sambolero e samba-canção, requer a enunciação de alguns conceitos que fornecem parâmetros para tal empreitada. Analisar música popular não é tarefa fácil, uma vez que, tratando-se de canção midiática, ela se desprende dos instrumentos tradicionais da análise musicológica (TAGG, 2003; VALENTE, 2003).

A análise da canção midiática não se baseia na escrita, anotada em partitura, ainda que, se tratando de arranjos e arranjadores de sólida formação musical, a notação tenha feito parte do processo de criação e transmissão. Esses arranjos eram registrados para fins de ensaio dos próprios músicos das rádios e gravadoras e o acesso a esse material – o que foi preservado dele – é muito difícil, justamente pelo fato de que o meio de fixação e transmissão não era a partitura, mas a gravação. O que se encontra com mais facilidade são partituras arranjadas em versão facilitada para piano de canções que faziam sucesso à época, publicadas por editoras musicais<sup>45</sup>.

O arquivo musical da Rádio Nacional teve o maior acervo de partituras da América do Sul, segundo matéria da *Revista do Rádio*<sup>46</sup>. Eram “mais de 200 mil partituras e cópias de músicas, colecionadas desde 1936, quando o primeiro envelope foi lançado, tendo em seu interior o *Amor, Amor, Amor*, e *Quando eu penso na Bahia (...)* arranjos de Radamés Gnattali”.

Desde 1949, o diretor do arquivo era o maestro Francisco Duarte, conhecido como maestro *Chiquinho*. Na matéria, ele relata que trabalhava em uma sala localizada no 21º andar do prédio da Rádio Nacional - a sala do

<sup>45</sup> Um mercado que até meados do século XX era movimentado, nas primeiras décadas pela dificuldade do acesso aos aparelhos de reprodução sonora, depois, pela tradição aristocrática de se estudar música – principalmente piano, ou “pianolatria”, nas palavras de Mário de Andrade, que cairia em desuso, dando lugar a outros tipos de distinção socioeconômica, discussão que não cabe aqui. In:Pianolatria. Klaxon, São Paulo, n. 1, p. 8, 15 maio 1922. B.N. — S.M.

<sup>46</sup>Edição nº 789, de 1964, p. 42-43.

arquivo - rodeado por envelopes amarelos que continham arranjos de nomes como Radamés e Alexandre Gnattali, Severino Araújo, Guaraná (Gustavo de Carvalho), Alceo Bochino, Guerra-Peixe, Alberto Lazzoli, entre outros. Havia copistas trabalhando em torno dessas partituras: Cecy, Pompeu, Pilé, Tuin, Scktine, Pereira, Argemiro e Aida, chefiados por Scalabrine<sup>47</sup>. Eles trabalhavam do meio-dia às 18h, chegando a casos de uma mesma canção ter aproximadamente 36 arranjos diferentes, como relatou o maestro Chiquinho (1964).

Para analisar, ainda que brevemente, as canções do período aqui selecionado, de forma abrangente, é preciso fazer uso de diversos instrumentos teóricos e empíricos, ainda que com considerável dificuldade. Marcos Napolitano salienta dois pontos importantes, deixando claro que a divisão se faz mais para fins estéticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade:

- 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e;
- 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc). (NAPOLITANO, 2005, p.79).

Lembra Martha Ulhôa (2006) que a partitura é capaz de apresentar, via sistema de notação, detalhes como altura, ritmo, instrumentação utilizada no arranjo, organização polifônica etc., mas não contempla - ou pelo menos o faz de forma deficitária - aspectos como técnica instrumental, timbre, detalhes do tempo e dinâmica, ornamentação, articulação, improvisação, elementos que culminam na chamada expressão. No século XX, os registros fonográficos se tornaram fontes primárias em detrimento das partituras, tendo em vista o maior contato da sociedade com a música gravada e sua capacidade de difusão (ULHÔA, 2013). Nesse sentido, o disco – ou qualquer outro suporte – converte-se em uma partitura, analisável e passível de transcrições.

Este capítulo pretende analisar os arranjos das canções e suas

---

<sup>47</sup>Até a conclusão deste trabalho não foram encontrados os nomes completos desses profissionais, nem mais detalhes a seu respeito.

consequências semânticas. Partiu-se dos estudos sobre canção, como os de Luiz Tatit (1986; 1995); música popular, como os de Tinhorão (1997); e os já citados autores que dedicam parte se seus estudos ao hibridismo de gêneros, ao bolero e ao período aqui abordado. Além disso, usaram-se os conceitos de som, desenvolvido por Delalande (2001; 2007), as tópicas musicais, trabalhadas por Acácio Piedade (2011), canção das mídias, por Heloísa Valente (2003), entre outros que fornecem caminhos para uma análise que coloca em primeiro plano o universo da criação e da produção estética e musical.

Antes de prosseguir, cabe esclarecer que, a despeito da aceitação quase hegemônica do método de análise da canção proposto por Luiz Tatit (1995), o presente trabalho considera melhor adotar abordagens diferentes dele, pois o método desse autor, muito embora possa revelar certos aspectos estruturais que identifiquem procedimentos linguísticos na criação da canção e na relação melodia-letra, “não permite um aprofundamento da análise da canção (ou da música popular como um todo) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura” (NAPOLITANO, 2005, p.79). Ao ater-se à questão linguística e abrir mão de elementos relevantes de natureza musicológica (timbre, modos de ataque, dinâmica etc.) e contextual (tecnologia condições de escuta e performáticas dela resultantes), dentre outros, o método apresentado por Tatit torna-se insuficiente para promover a discussão aqui proposta, pois, como salienta Ulhôa:

Enquanto a musicologia ‘tradicional’ estava lidando preferencialmente com o parâmetro altura, como mencionado, os estudos de música gravada têm-se concentrado em alguns aspectos ligados ao caráter e expressividade musicais, tais como andamento, rubato, vibrato, timbre, articulação, portamento, entre outros (ULHÔA, 2013, p. 14).

## 5.1 Som e sonoridade: parâmetros para uma análise sonoro-musical

Como já assinalado, considera-se que as relações entre tecnologia e suas implicações no tocante às condições de escuta e performance – isto para não se estender ao próprio pensamento composicional – são de relevância inegável. Vale mencionar algumas considerações a esse respeito.

Conforme Michael Chanan, a gravação seria o resultado da interação ou fusão entre a arte e a tecnologia, carregada de marcas sonoras construídas em estúdio (1995 apud CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006). Nesse sentido, o som ou a sonoridade seria o resultado dessa mistura. O conceito de som proposto por Delalande assim é descrito pelo autor:

uma organização de timbres, de ataques, de planos de presença (espacialização), de ruídos utilizados como índices de uma ação instrumental, e de outros traços morfológicos que ainda não deram lugar a uma análise explícita, esta totalidade adquirindo um valor simbólico e inserido-se em uma tradição estética (DELALANDE, 2001, p 14).

Em seu texto sobre a mudança de sonoridades na passagem da gravação mecânica para a elétrica, Cardoso Filho e Palombini (2006) relatam a diferença na percepção das gravações de Francisco Alves em fins dos anos 1920, tanto no som dos instrumentos quanto no canto. A maior definição do timbre dos instrumentos e o reforço dos graves geram proximidade, uma relação mais intimista com o som; as articulações tornam-se mais definidas, bem como o ataque<sup>48</sup> nos diversos instrumentos, o que proporciona a definição mais autêntica dos timbres. A partir desse ponto, a percussão passa a ser utilizada paulatinamente. Mudam também fraseados instrumentais e vocais: a técnica empostada do *bel canto* italiana, muito utilizada por cantores como Vicente Celestino e Araci Cortes, torna-se desnecessária (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006, p.316).

Paralelamente, Delalande (2007) relata que a evolução tecnológica do suporte de gravação – disco – possibilita a percepção de novas sonoridades. O autor cita o caso das gravações em 78 RPM da cravista Wanda Landowska, nas quais nem sempre fica claro se ela toca um cravo ou um piano, situação

---

<sup>48</sup>Modo como o instrumentista aciona o som de seu instrumento por meio do toque, influenciando em vários aspectos sonoros.

recorrente nas gravações do período aqui abordado. As questões tecnológicas, então, são parte imprescindível da compreensão da sonoridade de um gênero musical, uma vez que os instrumentos escolhidos nos arranjos e o tipo de canto empregado estão subordinados ao que a tecnologia de captação sonora podia oferecer nas diferentes épocas. A partir de mudanças, principalmente o advento do microfone elétrico, pode-se notar a “estandardização dos estilos dos arranjos com mais instrumentos (i.e. cordas e percussão) e pelo novo paradigma do canto popular brasileiro, processo também facilitado pela ascensão do rádio”. (CARDOSO FILHO; PALOMBINI, 2006, p. 317).

O samba-canção, uma das matrizes do hibridismo abordado neste trabalho, nasce em meio a essas mudanças tecnológicas. As formações instrumentais típicas da roda de samba incorporam outros instrumentos até chegarem aos arranjos quase sinfônicos dos anos 1950, gravados com as orquestras nas rádios. A mudança do gênero do samba se daria, além da influência dos gêneros hispânicos – destacando-se o bolero – também pela evolução dos meios de gravação. Dessa forma, é possível situar as canções em eras tanto pela sonoridade, quanto pela instrumentação escolhida no arranjo, ampliando a análise feita pela linguística aplicada à canção, à sociologia e à musicologia tradicional.

O sucesso de uma canção está situado no jogo que se dá entre criação musical, modos de escuta dos ouvintes e requisitos da indústria cultural e do mercado (PEREIRA, 2012). Em meio a essa trama, Simone Luci Pereira alude ao pensamento de Hennion (1983 apud PEREIRA, 2012) e destaca a importância dos produtores musicais:

como atores importantes na produção coletiva de um sucesso midiático e comercial, pois este é um processo que inclui formas de construir narrativas e dizer as canções, melodias de fácil assimilação, arranjos musicais, dentre outros aspectos. Segundo o autor, o papel destes profissionais do estúdio inclui a composição de pequenas novelas ou melodramas de três minutos, no caso das canções românticas” (PEREIRA, 2016, p. 29)

Salienta-se a ideia de Pereira (2012) sobre os maestros acerca dos quais este trabalho se dedica. O que eles fazem é pensar sua criação para as mídias – rádio, disco, cinema - e criar “pequenas novelas musicais” em forma de arranjo, pensando em todas as questões apontadas acima.

## 5.2 Que será da minha vida sem o teu amor? Dalva, Herivelto... e Osvaldo Borba.

A canção de Marino Pinto e Mário Rossi, *Que será?*, é lançada em 1950, na voz de Dalva de Oliveira, pela gravadora Odeon, em meio às contendases amorosas do casal, Dalva e Herivelto, e parece ser uma dentre as canções-recado que trocaram especialmente entre 1950 e 1951.

Que Será  
 Da Minha Vida Sem o teu Amor  
 Da Minha Boca Sem Os Beijos Teus  
 Da Minha Alma Sem o Teu Calor

Que Será  
 Da Luz Difusa Do abajour Lilás  
 Se Nunca Mais Vier a Iluminar  
 Outras Noites Iguais

Procurar  
 Uma nova Ilusão Não Sei  
 Outro Lar  
 Não Quero Ter Além Daquele Que Sonhei

Meu Amor  
 Ninguém Seria Mais Feliz que eu  
 Se Tu voltasses a Gostar De Mim  
 Se Teu Carinho Se Juntasse Ao Meu

Eu Errei  
 Mas Se me uuvires Me darás razão  
 Foi o ciúme que Se debruçou  
 Sobre o meu coração

No arranjo original do maestro Osvaldo Borba, desde a introdução, a orquestra se mostra: ouvem-se congas ou atabaques sobre metais que fazem graves em pianíssimo, dando alguma sustentação harmônica – provavelmente dois trombones e um terceiro ou um trompete que entrará a seguir – e o que parece ser um contrabaixo fornecendo um ritmo que, aparentemente, trata-se de uma *mínima*<sup>49</sup> (primeiro tempo), seguida por duas *semínimas*<sup>50</sup>, caindo novamente na *mínima*. Os violinos aparecem também, anunciado a entrada dos metais em 0:10": um executando um pequeno trecho do tema da canção e outros dois dando suporte harmônico e ritmo, até que a orquestra ataca três

---

<sup>49</sup> Figura musical/rítmica que, num contexto de quatro tempo, irá durar dois.

<sup>50</sup> Idem à mínima, no entanto, durando a metade dela.

vezes em acordes ascendentes, em *tutti*<sup>51</sup>, para anunciar a entrada da cantora. Ela canta sobre pianíssimo acompanhamento de um ou dois dos metais, dando sustentação harmônica, e do contrabaixo com o mesmo ritmo descrito acima; os violinos fazem um contracanto curto em forma de floreio em alguns momentos (0:20" etc.), em outros, fazem a mudança de tom em certas passagem (0:18") e os demais instrumentos de metal ora criam acentos com notas curtas (0:46") (colcheias, semínimas seguidas por colcheias etc.), ora fazem contracanto, ora tocam com as cordas enfatizando modulações entre uma estrofe e outra, que recaem no tom (0:29" etc). Os metais também tocam o tema da canção em 1:37" acompanhados pelas cordas; um piano aparece em 1:53" tocando a segunda parte do tema da canção, com algo que parece ser maracas soando junto em primeiro plano; os metais anunciam o retorno da cantora com as notas curtas dando os ritmos assinalados acima (2:08"). Para cantar a última frase da música, “(...) sobre o meu coração”, a orquestra cessa e Dalva, *a cappella*,<sup>52</sup>canta em pianíssimo e *sottovoce* até a palavra “coração”, quando a orquestra retorna e ela entra um *crescendo* com vibrato até concluir sua participação em um rápido *diminuendo*<sup>53</sup>. A orquestra encerra dois segundo depois, com um intervalo de *quarta* ascendente feito pelas cordas.

Interessantes ainda são as considerações de Silvio Merhy (2012) sobre a transmissão de *Que Será?* no auditório da Rádio Tupi em 1952<sup>54</sup>. Acompanhando Dalva de Oliveira, ouve-se a orquestra do maestro Carioca<sup>55</sup>: “onde soam naipes de cordas, madeiras e metais, além de piano acústico e timpanos. O estilo vocal, combinado com o tipo de arranjo e à sonoridade geral da gravação, deixam claro que se trata de uma música de outra era” (MERHY, 2012, p.192). Sob a expressão “outra era”, o autor se refere à comparação da canção *Dois pra lá, dois pra cá*, de João Bosco, gravada por Elis Regina nos anos 1970, uma referência ao universo do bolero - o que corrobora a forte influência cultural do gênero no País.

Muito pertinente aqui são as colocações de Giordano Ferrari (2003

<sup>51</sup> Ataque de todos os instrumentos; todos tocam.

<sup>52</sup> Canto sem acompanhamento instrumental.

<sup>53</sup> Diminuição gradativa da voz ou do som.

<sup>54</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLQOjtePTJE>>. Acesso em: 25 agosto 2017.

<sup>55</sup>Ivan Paulo da Silva

apud Cohen, 2009) sobre música radiofônica e radiogênica. Segunda a autora, a música radiofônica é aquela que simplesmente é transmitida pelo rádio, sem um pensamento estético que leve em conta suas possibilidades - estéticas e tecnológicas –, enquanto que a música radiogênica é aquela que possui características próprias à transmissão pelo rádio, isto é, leva em conta nos seus processos de criação as possibilidades do aparato radiofônico, ou ainda, é facilmente a ele adaptada. Logo, Dalva de Oliveira possuía uma voz radiogênica, assim como o arranjo que a acompanhava. É preciso ter isso em mente em relação a outros cantores, a outras versões e a outras canções. A voz de Dalva seria radiogênica a partir do momento em que, se for levado em conta que a transmissão da época apresentava muitos ruídos, a maioria dos aparelhos de rádio, por sua vez, não tinham muita potência de emissão sonora, dentre outros fatores. Assim, a voz aguda, carregada de vibratos, e de forte emissão, seria mais bem ouvida nessas condições, assim como a escolha dos instrumentos deve caminhar no mesmo sentido: violões teriam desvantagem em relação aos violinos; timpanos não soariam – como não soam na transmissão mencionada por Merhy (2012) - tão nítidos como pandeiros, claves ou congas.

O que interessa mais aqui, portanto, é a possibilidade de se perceber sonoramente a época e as características - por vezes tão limiares – do gênero musical, ou pelo menos, diferenças sonoras que permitam uma análise mais ampla da canção do que apenas aspectos linguísticos ou musicológicos tradicionais, ainda mais quando se tratam de hibridismos, os limiares se tornam muito próximos, havendo características de ambos os gêneros na resultante híbrida – como retrata Acácio Piedade (2011) em seus trabalhos sobre tópicas e hibridismos na música brasileira: um gênero A se mistura com um B formando um C e resultando em hibridismo homoestático ou A se funde com B e forma AB, resultando em um hibridismo contrastivo. Voltando um pouco mais à realidade do sambolero, nas palavras de Silvio Merhy:

Ritmos sincopados são característicos do samba e dos sambas-canções, mas aparecem igualmente no samba bossanovista e no bolero. Muitas vezes não se pode distinguir com precisão o bolero e o samba-canção, cuja semelhança no padrão rítmico é comum até mesmo em alguns choros de andamento lento. Padrões rítmicos grafados em notação musical traduzem muito pouco do caráter das

canções. Aos acrescentar-se à notação acentos, articulações, efeitos timbrísticos e vários outros elementos, o resultado sonoro pode ser dramaticamente modificado, fazendo com que a grafia se torne o elemento menos importante para o ouvinte (MERHY, 2012, p. 194).

### **5.3    *Ouça... Meu mundo caiu!* (Puglielli e Simonetti apresentam Maysa)**

Maysa compôs muitas das músicas às quais deu voz. Sua persona é bastante instigante, no sentido de que escrevia para si mesma - ao contrário de Dalva de Oliveira, por exemplo, que granjeou uma legião de compositores em torno de seu drama pessoal - e de um modo bastante intimista, revelando, por vezes, questões existenciais. Teve sua identidade ou persona musical construída com auxílio indispensável de dois arranjadores: Rafael Puglielli e principalmente Enrico Simonetti.

Originalmente lançada no LP *Convite para ouvir Maysa nº 2*, a canção *Meu mundo caiu* inaugura o trabalho de Enrico Simonetti como arranjador de boa parte da obra da cantora. Ele fez os arranjos de três dos quatro LPs da série *Convite para ouvir Maysa*. Portanto, é responsável pela construção da identidade da cantora no seu começo de carreira, feito dividido com Rafael Puglielli, que arranjou seu *début*, o primeiro *Convite para ouvir Maysa*, em 1956. Puglielli, que arranjou o primeiro sucesso de Maysa, a canção *Ouça*<sup>56</sup>, tinha estilo diferente do de Simonetti, que “era mais jazzístico e dava aos seus arranjos um suingue diferente” (SILVA, 2002).

Enquanto *Ouça* é um arranjo repleto de instrumentos sinfônicos, comparável a uma grande valsa de Johann Strauss Jr., de introdução pomposa anunciada por cordas, onde se ouve harpa, fagote e oboé, o que dá à canção construída sobre os estilemas do Romantismo. *Meu mundo caiu*, apresenta um solo de trombone logo na entrada – o mesmo que aparece na gravação executada no Japão – tocado por Renato Caucchiolli<sup>57</sup>, que é, segundo Walter Silva, “a marca registrada do disco e a assinatura de Simonetti” (2002, p.243).

A melodia do trombone começa ascendente, em região de frequência média, como que anunciando algo, soando sozinha por 0:03” até que entram cordas e percussão para acompanhar o solo. Trata-se de uma melodia

---

<sup>56</sup>Ver letra página p. 81.

<sup>57</sup> Também conhecido como Renato do Trombone.

arrastada, com *portamentos*<sup>58</sup>, em modo menor e que não tem relação direta com a melodia da canção. Aos 0:18”, a nota mais aguda e longa do solo dura até 0:20”, quando anuncia a entrada da cantora com três notas: duas iguais e a última a *quinta descendente* das anteriores: “meu mundo caiu (...).”

Meu mundo caiu  
E me fez ficar assim  
Você conseguiu  
E agora diz que tem pena de mim

Não sei se me explico bem  
Eu nada pedi  
Nem a você nem a ninguém  
Não fui eu que caí

Sei que você me entendeu  
Sei também que não vai se importar  
Se meu mundo caiu  
Eu que aprenda a levantar

Ao longo da primeira estrofe, ouve-se, além de cordas e da percussão, um contracanto feito por um trompete aparentemente com surdina<sup>59</sup> (0:42”; 0:52” etc.); em 1:19”, o trombone retorna em solo, com uma variação da melodia da letra, com as cordas em contracanto; em 1:57” retoma-se o solo para anunciar, com a orquestra, a reentrada da cantora: “meu mundo caiu (...).” O encerramento instrumental traz o trombone novamente, em 3:13”, com o mesmo intervalo de notas da introdução da música, em região mais aguda, agora *aumentado*<sup>60</sup>, seguido por mais duas notas até que repete o intervalo de *quinta descendente*. Um acorde de violão (ou similar) encerra tudo. O trombone traz o elemento do jazz, mas a percussão, presente em toda a gravação, alude ao samba-canção. Entretanto, a instrumentação, o andamento mais lento, o modo de a cantora atacar algumas notas, entre outros aspectos, também remetem ao bolero.

Situação sintomática é a gravação de Maysa cantando no Japão, em 1960. Nesse mesmo ano estava em cartaz no Japão o filme *Orfeu Negro*, que, dentre muitas coisas, mostrava cenas do carnaval carioca, em que se podia ouvir samba. Antes de iniciar sua récita na televisão japonesa, o apresentador,

<sup>58</sup>Modo de atacar o som em que uma altura (nota musical) muda para a seguinte passando por outras frequências intermediárias. Tal recurso é possível em instrumentos de sopro e arco, mas não nos de som determinado, como o piano.

<sup>59</sup>Aparato utilizado para abafar o som, modificando o timbre, deixando-o mais “rugoso”.

<sup>60</sup>Acrescido de meio tom

com auxílio de um tradutor, pergunta a Maysa se o samba e o carnaval eram daquele jeito que se viam no filme. A cantora replica dizendo que sim, o carnaval era aquilo, mas que o samba que ela canta “não tem absolutamente nada a ver com carnaval”. Seguiram-se então, as canções *Meu mundo caiu*, de autoria própria e *Manhã de carnaval*, de Antônio Maria e Luiz Bonfá. Na gravação, que também pode ser assistida no site Youtube<sup>61</sup>, vê-se a cantora incomodada e, ao final da apresentação, ela diz que os *playbacks* que cantou foram gravados no Japão, “de forma que talvez não correspondam ao nosso ritmo”.

De acordo com Lira Neto, biógrafo de Maysa, “os músicos japoneses teriam tentado, em vão, reproduzir os arranjos originais de Simonetti” (2008, p.139). É perceptível na gravação que os instrumentos de percussão usados são diferentes dos gravados no Brasil, bem como diferenças no timbre dos instrumentos de metal e na maneira de tocar (ataques, vibratos etc.), que chegam até a confundir questões timbrísticas com de afinação, seja pela captação de som ou pelo estilo de tocar. Em suma, isso nos permite diferenciar não somente a época em que se grava, mas o local e até mesmo a formação dos músicos, e, a partir das declarações de Maysa, ampliar definitivamente o que se pode entender como samba, questionando-se as fronteiras de gêneros musicais. Vale relembrar ainda as palavras de Fabbri (1982 apud PEREIRA, 2016, p.33): “(...) os usos e apropriações das músicas feitas pelos ouvintes, nem sempre coincidem com as categorias dadas pela autoria”.

#### **5.4 Amargura a duas vozes: Lúcio Alves e Maysa.**

O samba-canção *Amargura* é uma composição de Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro, de 1949. Segue uma comparação entre as versões de 1949 e de 1959.

Toda amargura que há no céu  
Que há na terra e no mar  
Nasceu, talvez  
Da amargura que tens no olhar

---

<sup>61</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=BgkEb\\_EHaP0](https://www.youtube.com/watch?v=BgkEb_EHaP0)>. Acesso em: 25 agosto 2017.

No céu há um sol a brilhar  
 Que deixa a terra e o mar  
 Só tu continuas assim  
 Dia e noite a chorar

Pobre de quem vê em tudo  
 A saudade de alguém  
 E a esperar  
 Nem sequer vê a vida passar

Tristezas só há no amor  
 E o mundo começa a cantar  
 Apaga a amargura  
 Do teu olhar...

A letra parece descrever o *modus vivendi* das personagens das canções românticas dos gêneros boleros e sambas-canções da época: de alguma forma, pede a superação da realidade “amarga”; sair da introspecção e do sofrimento, da escuridão, em busca do sol que brilha, do mar... Temas presentes na Bossa Nova, que carecem de maiores análises que não cabem neste trabalho. O arranjo<sup>62</sup> da primeira versão, gravada pelo cantor Lúcio Alves em 1949, difere em alguns pontos dos samboleros da época. Há uma levíssima percussão – bateria com escovinhas - e um violão é mais percebido no acompanhamento rítmico. Há cordas que fazem contraponto ao cantor e o piano aparece na ponte entre as duas primeiras estrofes e as duas últimas. O andamento é lento e o canto, contido, com aparente proximidade do cantor com ao microfone, sem vibratos exagerados e sílabas longas. Tal como ocorre em *Copacabana* e outras canções que veremos adiante, Radamés Gnattali apresenta um estilo mais intimista de arranjo e uma linha melódica menos previsível.

A versão gravada por Maysa consta no LP *Convite para ouvir Maysa*, nº 4 e foi arranjada por Enrico Simonetti, em 1959. Desde a introdução ouve-se a percussão “ruidosa”, feita provavelmente com ganzá ou algo do tipo, por cima, tremolo<sup>63</sup> das cordas sob a melodia de um violino que tenta fugir de uma melodia tonal comum. As cordas fazem também acordes dissonantes, até que a cantora entra, ora acompanhada por violino, ora por violoncelo, que fazem

---

<sup>62</sup> No disco 78 RPM está escrito que Lúcio Alves é acompanhado por Copia [Nicolino] e sua orquestra. O presente trabalho não sabe responder se o arranjo é de Radamés e Copia apenas coordenou a gravação ou se também fez o arranjo.

<sup>63</sup> Duas notas ou, conforme o instrumento, dois blocos de notas, tocados alternadamente com rapidez.

contracanto do mesmo modo descrito na introdução. As demais cordas fazem acordes dissonantes; em 1:40", há uma ponte com um solo do que parece ser uma viola – de arco – que toca o tema em alturas diferentes; a cantora retorna em 2:09", cantando apenas a última estrofe e a música se encerra com o solo de viola que toca três notas repetidas, que vão se acelerando, em região média, sob acordes em *pianissimo*<sup>64</sup> das demais cordas.

Em comparação ao canto de Lúcio Alves, a voz de Maysa soa com mais brilho, com efeitos de eco, com ataques mais fortes e com mais *portamento*. Apesar dos 10 anos de distância, a versão de Maysa e Simonetti se aproxima mais de um sambolero do que aquela de Lúcio Alves, principalmente pela presença da percussão ao longo de toda a gravação e a versão primeira, de Copia e Lúcio Alves, é mais intimista.

### **5.5 Nos estúdios da Continental, reúnem-se Nora Ney, Radamés, Copinha e o jovem Tom**

Nora Ney, atrelada às canções românticas e melodramáticas, gravou o primeiro rock no Brasil. A cantora possuía outra faceta, menos explorada: a versatilidade vocal, o domínio do inglês – idioma da modernidade, do jazz, do cinema, do dólar – e algumas canções de um Tom Jobim ainda prematuro. Interessante é também sua ligação com Radamés Gnattali, maestro, arranjador e compositor dos mais profícuos na música brasileira. *Ronda das horas – Rock aroundtheclock*, originalmente - gravado com pioneirismo, contou com, além da voz de Nora Ney, o arranjo de Radamés e do Sexteto Continental, quarteto até 1949. A canção, uma versão quase *cover* – exceto pelo acordeão de Chiquinho do Acordeon – levando em conta as classificações de López Cano (2012), tocava na abertura do filme *Sementes da Violência*, tradução do filme *Black boardjungle*, em 1955. O filme, que retrata a ascensão da juventude na sociedade, teve a versão brasileira de sua música de abertura reprovada, e Nora Ney era a única cantora de que dispunha a gravadora que sabia cantar em inglês, conforme relata Thiago De Menezes (2014). A *Revista do Rádio* noticiou, em novembro de 1955, a novidade da canção e o desempenho da cantora: “A surpresa, outro dia, no programa César de Alencar (Rádio

---

<sup>64</sup>Dinâmica em “fraco”, soando “suavemente”, conforme em italiano.

Nacional), foi Nora Ney cantando em inglês, uma melodia que estava sendo lançada num filme"(MENEZES, 2014 p. 33).A gravação, em 78 RPM, chegaria ao topo das paradas de discos mais vendidos.

Esse preâmbulo é importante para a compreensão mais ampla da relação de Nora Ney e Radamés com o repertório da época e com o cenário artístico e midiático. Por questão de escopo deste trabalho a versão do rock *Ronda das horas* não será mais bem contemplada aqui. Parece mais interessante à proposta analisar um pouco outras três canções. Começando por *Ninguém me ama*, de 1952, com o arranjo do maestro Copia<sup>65</sup>

A introdução é feita por uma flauta, um violino (ou viola) e um oboé (ou clarineta) que tocam quase na mesma altura o tema principal da canção, com variação. Há outro violino, que também começa em altura próxima aos sopros e faz uma linha melódica descendente, continuada por violoncelo, enquanto a flauta sobe. Tocam o tema principal da canção, com variação. Em 0:17", as cordas (ao que parece, dois ou três violinos e um violoncelo) entram com notas longas em uníssono e pianíssimo, como que dando sustentação harmônica, enquanto a flauta faz três grupos de três notas curtas e iguais, o segundo sobe meio tom em relação ao primeiro grupo e o último volta às notas do primeiro: a cantora entra: "Ninguém me ama..." e, com ela, entra também a percussão, como sempre, "chiada", feita provavelmente com escovinhas de bateria, e um contrabaixo marcando o ritmo (ao que parece, uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia e de uma semínima, que se mantém ao longo da gravação). Os violinos e sopros se intercalam nos contracantos em relação à cantora. Um acordeão aparece em 1:12" com algumas notas ascendentes em região média. Na ponte, após a repetição do tema pelas cordas e sopros, aparece também um piano fazendo o tema com floreios melódicos, em oitavas (1:41"). A cantora retorna em 2:00" cantando a segunda estrofe da letra. A música termina com um quase sottovoce da cantora, e sobe um acorde dissonante do piano seguido por um arpejo ascendente nos mesmos moldes.

*Bar da Noite*, de 1953, arranjada por Radamés sob seu pseudônimo Vero, descreve muito bem a ambiência do período:

---

<sup>65</sup> Ver letra na p. 89.

Garçom, apague esta luz  
 Que eu quero ficar sozinha  
 Garçom, me deixe comigo  
 Que a mágoa que eu tenho é minha

Quantos estão pelas mesas  
 Bebendo tristezas  
 Querendo ocultar  
 O que se afoga no copo  
 Renasce na alma  
 Desponta no olhar

Garçom, se o telefone bater  
 E se for pra mim  
 Garçom, repita pra ele  
 Que eu sou mais feliz assim

Você sabe bem que é mentira  
 Mentira noturna de bar  
 Bar, tristonho sindicato  
 De sócios da mesma dor  
 Bar que é o refúgio barato  
 Dos fracassados do amor

Entre figuras de linguagem e frases literais, a letra narra o ambiente, com sua iluminação – “(...) apague esta luz (...)”; os hábitos – “ (...) pelas mesas, bebendo tristezas (...)”; detalhes da paisagem sonora – “(...) se o telefone bater (...)” e o “pacto com a dor”, mencionado por Borges (1982) – “bar, tristonho sindicato / de sócios da mesma dor (...)”.

O arranjo traz um naipe de cordas que faz a introdução, sobre uma percussão provavelmente de bateria tocada por escovinhas e um contrabaixo que marca o ritmo. Ouve-se um provável saxofone, seguido por duas notas em timbre metálico, bem agudas, talvez uma celesta, antes de a cantora entrar, entre 0:07” e 0:10”. Partindo de sua primeira palavra, “garçom” até a frase seguinte, um piano toca dois acordes no médio-agudo, e fará floreios em cima do canto, de ora em ora, subindo e descendo escalas entre um verso e outro. As cordas fazem contracanto durante a gravação toda, em *tutti*. Na ponte, em 1:30’, as cordas mais graves fazem o tema da canção, e os violinos respondem. Em 1:49’, a celesta faz um solo com a continuação do tema que estava nas cordas e estas ficam em pianíssimo acompanhando, ouve-se bem a percussão e o contrabaixo. Ao final, o arranjo toma um caminho harmônico que culmina em um acorde de sonoridade maior e aberta. A cantora sempre passa a impressão de estar próxima ao microfone, sem muitos vibratos e sílabas longas, com alguns portamentos e impostações. A voz grave de Nora talvez

seja o motivo pelo qual ela não tenha estendido sílabas em partes mais agudas.

Provavelmente por força de seu trabalho na gravadora Continental, onde Radamés Gnattali coordenava os arranjos e toda a parte musical e Nora Ney era uma das estrelas, Tom Jobim travou contato com ambos e teve suas primeiras composições gravadas por eles, além de Lúcio Alves e Dick Farney. *Solidão*, de 1954, em coautoria com Alcides Fernandes, foi gravada por Nora Ney com arranjo de Vero e está ainda, em alguma medida, distante do estilo que o consagraria alguns anos depois.

Sofro calado,  
Na solidão  
Guardo comigo  
a memória do teu vulto em vão  
Eu tudo fiz por você, e o resultado:  
desilusão

O dia passa,  
A noite vem  
A solução  
deste caso eu cansei de buscar  
Eu vou rezar,  
Pra você me querer  
Outra vez,  
Como um dia me quis  
Quando a saudade apertar  
Não se acanhe comigo  
Pode me procurar

A gravação se inicia com um saxofone (provavelmente, soprano<sup>66</sup>) sobre um naipe de cordas, em uma sequência rítmica do sax em que as cordas, em contracanto, acentuam a nota do tempo forte junto ao sax e a um piano em acordes. Um trombone abre caminho para a cantora em 0:07". A instrumentação quase cala: "Sofro calada (...)" . A cada frase, a orquestra faz dois acordes ascendentes em dois blocos; o primeiro, curto e o segundo, mais longo e acentuado. (0:15"; 0:18" etc). A percussão, como na maioria dos casos, feita por bateria com escovinhas, é ouvida muito sutilmente, assim com a marcação do contrabaixo, que aparece mais no tempo forte. O piano auxilia no ritmo, como se nota em 0:32". A celesta aparece nessa gravação também, adornado alguns trechos como em 0:52" e na ponte (1:12"etc). Nessa ponte, o sax executa parte do tema da canção com acompanhamento das cordas,

---

<sup>66</sup> Voz mais aguda. No caso, o saxofone mais agudo de sua família.

sendo sucedido pelo piano (1:56") e pela celesta (2:00"). O sax anuncia a reentrada da cantora que retoma a segunda estrofe, repetindo os mesmos eventos da primeira. Ao final, após dar a última nota da frase final da canção, em tonalidade modulada, o arranjo se conclui e a cantora repete a frase "sofro calada..." (2:47"), quase em sussurro, sobre as cordas como que sob *fermata*<sup>67</sup> em pianíssimo, e o trombone faz as últimas notas, em pianíssimo, um floreio (Figura 11).

Em termos de hibridismo, a parceria Radamés Gnattali e Nora Ney se mostra bastante instigante. Ela ficou mais conhecida pelas canções românticas com as características vistas anteriormente, por outro lado, além de ter sido a pioneira do *rock n' roll* no Brasil, juntamente com o *Sexteto Continental*, coordenado por Radamés, teve grande parte das canções que interpretou arranjadas por ele, figura que trazia em si a ponte entre diversos gêneros e estilos, conforme já visto. Por fim, Nora gravou as primeiras canções de Tom Jobim, futuro mentor musical da Bossa Nova, que foram arranjadas, inclusive, por Gnattali.

---

<sup>67</sup> Indicação de prolongamento da nota a critério dos músicos ou regente.

Figura 11: Partitura da melodia (com cifras) de Solidão

**SOLIDÃO**

Cat. 251

Samba - Canção

Gravação Continental (NORA NEY)

ANTONIO CARLOS JOBIM  
e ALCIDES FERNANDES

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note chords: Eb, Fm7, Gm7, Ab7, Eb, Ab, Eb. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It shows a sequence of chords: § E♭, Fm7, Gm7, §, 6, §. The music then transitions to a new section with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. This section includes chords: Fm, G7, Cm, F7, B♭7, || 2a A♭. The score continues with various chords and sections, ending with a final section of chords.

SOFRÔ CALADA  
NA SOLIDÃO  
GUARDO COMIGO  
A MEMÓRIA DO SEU VULTO EM VÃO  
EU TUDO FIZ POR VOCÊ  
E O RESULTADO  
DESILUSÃO  
OS DIAS PASSAM  
A NOITE YEM  
A SOLUÇÃO NESTE CASO CANSEI DE BUSCAR  
EU VOU REZAR P'RA VOCÊ  
ME QUERER OUTRA VEZ  
COMO UM DIA ME QUIZ  
QUANDO A SAUDADE APERTAR  
NÃO SE ACANHE COMIGO  
PODE ME PROCURAR

© Copyright ... 1956 by Edições Euterpe Ltda.-Av. Rio Branco, 108 29 S/204/B.  
Rio de Janeiro-Brasil - Todos os direitos internacionais reservados-All right reserved  
Todos os direitos de execução, tradução e arranjos reservados para todo o mundo.

Fonte: Instituto Antônio Carlos Jobim.

## 5.6 Quando os maestros se encontram com Ângela Maria

Um caso em que se vê a mudança em toda a sonoridade e interpretação das mesmas canções, implicando aqui o conceito de movência (ZUMTHOR, 1997) é o LP *Quando os maestros se encontram com Ângela Maria*, lançado em 1957 pela gravadora Copacabana. Os arranjos desse LP ficam sob a responsabilidade de maestros consagrados na mídia radiofônica pelo programa homônimo do disco. Sobre isso, Pinto (2012) tece importantes considerações. O programa buscava trazer o que o autor chamou de “maestros top”: Radamés e Alexandre Gnattali, Alceo Bochino, Leo Peracchi, LyrioPanicalli, Gustavo de Carvalho, Carioca, Edmundo Peruzzi, Alberto Lazzoli, Romeu Fossati e Moacir Santos. Pinto (2012), ao analisar alguns dos programas que foram ao ar entre 1954 e 1955, destaca que os arranjos eram arrojados, traziam passagens difíceis e inusitadas, em comparação aos arranjos preparados para outros programas. Ali eram apresentadas músicas nacionais e estrangeiras, sendo que o repertório abrangia compositores consagrados, como Chopin, Tchaikovsky, Nazareth, Zequinha de Abreu, entre outros.

O programa *Quando os Maestros se encontram*, no entanto, durou pouco tempo no ar, fato atribuído a certo afastamento da natureza popular do rádio da época e, para tentar conciliar a qualidade com a popularidade, havia programas como *Ângela Maria Canta*, que nas palavras de Pinto “(...) apresentou-se uma artista com a sofisticação de uma orquestra” (2012, p. 279), reconhecendo a competência da cantora. O presente LP, então, parece ser uma fusão entre os sofisticados arranjos dos citados maestros com o virtuosismo vocal e performático de Ângela Maria. Contém as seguintes faixas:

Tabela 6: Faixas do LP Quando os maestros se encontram com Ângela Maria. Copacabana, 1957.

Canção	Compositor/letrista	Arranjador
<b>Dora</b>	Dorival Caimmy	Severino Araújo
<b>Aos pés da Cruz</b>	J. Gonçalves e Marino Pinto	Lindolfo Gaya;
<b>Adeus (Cinco Letras Que Choram),</b>	Silvino Neto	Renato de Oliveira
<b>Saia do Caminho</b>	Custódio Mesquita e Ewaldo	Leo Peracchi

	Ruy	
<b>Carinhoso</b>	João de Barros (Braguinha) e Pixinguinha	LyrioPanicalli
<b>Promessa</b>	Custódio Mesquita e Ewaldo Ruy	Gabriel Migliori
<b>Caminhemos</b>	Herivelto Martins	Gustavo de Carvalho (Guaraná)
<b>Canta Brasil</b>	Alcyr Pires e David Nasser	Sylvio Mazzuca

Não sendo necessária uma análise detalhada de todas as faixas do disco, para demonstrar como se dá o processo de movência, julgou-se melhor dar especial atenção à canção *Caminhemos*, dada as suas características particulares na gravação em questão e, ao mesmo tempo, aproveitando a oportunidade de compará-la às versões já abordadas anteriormente neste trabalho. Antes de avançar, cabem algumas considerações sobre o disco como um todo, que é constituído por canções já conhecidas e, por vezes, consagradas em outras versões.

Havia claramente uma estética em voga, que de uma forma ou de outra, ao mesmo tempo em que unia os arranjadores, deslocava as composições. Em outras palavras, se originalmente *Carinhoso* tratava-se de um samba-choro, com todas as peculiaridades de Pixinguinha e a formação típica de um grupo desse tipo, no arranjo de Lyrio Panicalli, os elementos de uma orquestra sinfônica predominam. A flauta *brejeira* dá lugar aos metais, o cavaquinho aos violinos. O mesmo ocorre com as demais músicas, em que cordas, harpas e metais acompanham uma solista em quase estado de *ária*<sup>68</sup>, a percussão revela xilofones e timpanos e o pandeiro cede lugar às escovinhas sobre o prato da bateria. São, portanto, canções e arranjos que, ao mesmo tempo, permitem sentir as harmonias do jazz, as raízes do samba e as influências da música hispânica. Como disse, ainda em 1946, Benedito Lacerda a Braguinha sobre a canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, arranjada por Radamés Gnattali, “muito bonito, mas não é samba” (GARCIA, 1999 apud MATOS, 2013, p. 130). Vale lembrar que Gnattali utilizou, entre outros instrumentos, oito violinos, duas violas, violoncelo, oboé e dispensou o pandeiro (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

<sup>68</sup> Peça escrita para um cantor solista dentro de uma ópera.

Vejamos o caso dessa versão de *Caminhemos*<sup>69</sup>. A introdução é feita a partir de uma nota contínua tocada por contrabaixos, na qual outro contrabaixo tem uma corda atacada pelos dedos, acentuadamente, no tempo forte, seguida por um *tutti* dos demais instrumentos. A introdução é grave e pesada; em 0:17, uma trompa toca o trecho inicial da melodia da canção, seguido pelo clarinete que toca o mesmo tema, em outra altura. Uma flauta toca a primeira frase da melodia da segunda estrofe da canção quando é interrompida por um ataque de contrabaixos em *tremolo* e a orquestra em *tutti* ascendente, com trinados nos sopros e *glissandi*<sup>70</sup> no piano (0:29"). Entra então a trompa, em *piano*; as cordas respondem e o piano faz um arpejo ascendente anunciando a cantora (0:51") Com ela, entra a já tão falada e ouvida percussão "chiada", acentuada por um *pizzicato*<sup>71</sup> de contrabaixo. As cordas soam em região grave, dando sustentação harmônica para a cantora. Ela canta com a voz projetada, como quem quer se fazer ouvir, com forte emissão, vibratos longos, sem sussurros. Uma harpa faz a passagem entre as partes A e B, isto é, para a segunda estrofe (1:37"). Em 2:02, a orquestra silencia e Ângela canta a palavra "chegar", esticando a última sílaba como que em *fermata*, com vibrato e *forte*, e faz um portamento descendente enquanto a sustenta, por seis segundos. Em 2:08, ela retoma o verso "(...) talvez que na volta (...)", ainda sem acompanhamento. A orquestra retorna em 2:10", e parte-se para a ponte, tocada *forte*, com o tema da canção executado primeiramente pelas cordas agudas, seguidas por um metalofone ou celesta e, depois, por flautas.

Ao retornar, a cantora entoa a segunda estrofe, com os mesmos procedimentos do arranjo. Em 3:30, a cantora repete o que fez em 2:02, dessa vez por oito segundos, com a orquestra toda em *tremolo*. Ao cair no verso "talvez que na volta (...)", entra *a cappella* (3:38") até que em 3:41" um violão acompanha por dois segundos sobre as cordas ao fundo. Entre os frases "talvez que na volta (...)" e a continuação desta "(...) te encontre no mesmo (...)", Ângela faz uma breve pausa, *rallenta*<sup>72</sup>, e retoma com a palavra final: "lugar", *descendente*, *piano*, com *vibrato* e prolongamento da nota(3:47") As

---

<sup>69</sup> Ver letra na p. 35

<sup>70</sup>Notas conjuntas percorridas com rapidez. No piano, é feito raspando dois ou mais dedos nas teclas.

<sup>71</sup>Tocar, as cordas com os dedos, substituindo o arco em instrumentos que fazem seu uso.

<sup>72</sup>Desacelerando o andamento.

cordas fazem melodias ascendentes, com tonalidades confusas, e encerram num acorde dissonante – de certa complexidade - com arpejo da celesta ou metalofone.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa ensejou demonstrar o quanto o trabalho dos arranjadores e a estética empregada nos arranjos contribuíram para a construção da estética de gêneros musicais intrincados. O século XX experimentou as revoluções nos meios de comunicação, que vieram em efeito cascata: a popularização dos meios de gravação e reprodução, o cinema, o rádio, o microfone elétrico, a televisão. A produção artística não seria menos influenciada por essas mudanças do que as demais dinâmicas sociais, aderindo, sobretudo aos gêneros populares, aos inventos tecnológicos e às novas lógicas de difusão de repertório. Tais tecnologias, ao mesmo tempo que moldaram estilos, abriram novas estéticas, como foi possível observar em relação ao samba no Brasil.

As canções passaram a ter duração, timbres, instrumentação, dentre outros elementos intrínsecos ao discurso musical, determinados pelas mídias – o disco que grava até dez minutos (78 RPM), o microfone que capta com mais ou menos acuidade alguns instrumentos e determinados modos de os cantores emitirem a voz etc. (ULHÔA, 2013). Assim, as mudanças ocorridas no sistema de gravação da época ampliaram as possibilidades estéticas da música gravada, uma vez que o canto impostado e as grandes massas sonoras puderam ser trocadas por uma articulação mais próxima à fala, bem como também foi possível gravar com mais instrumentos dentro do estúdio, com frequências amplas.

É nesse cenário de mudanças tecnológicas nas mídias sonoras que se populariza o bolero no México – o bolero romântico, sobretudo -, ainda que tivesse origem na Cuba do século XIX, da mesma forma, o samba no Brasil se converte em gênero midiático. Com suas práticas ligadas principalmente aos cabarés e bordéis e simbolizado pela pessoa do compositor Agustín Lara, o bolero se espalha pela América e chega ao Brasil nos anos 1940, encontrando aqui os sambas-de-meio-de-ano e seus lamentos comezinhos.

Esse encontro desloca o eixo de criação musical ainda nos anos 1940, levando, por exemplo, o Noel Rosa dos botequins do centro do Rio de Janeiro às boîtes de Copacabana na voz de Aracy de Almeida, e dividindo o mesmo espaço com as congas e maracas do repertório hispânico da moda. De

maneira semelhante se deu o inverso: o Brasil exportava o samba desde Carmen Miranda, e passou a exportar também as canções resultantes do impacto do bolero: do samba-exaltação *Aquarela do Brasil* os sambas-canções *Caminhemos* e *Risque*, sendo o primeiro e o último, curiosamente, do mesmo compositor - Ary Barroso.

Somando-se a tudo isso havia os profissionais da criação musical: os arranjadores, na maioria maestros e/ou músicos de vasta experiência, que trabalhavam nas rádios e gravadoras. Estas, por sua vez, em parceria com os cassinos, auditórios e boates, ajudavam a trazer atrações internacionais a fixar um gosto estético por meio de seus mecanismos de reiteração (VALENTE, 2003), gosto esse que teve que ser alimentado por artistas locais devido ao enxugamento orçamentário decorrente do fechamento dos cassinos. Os arranjadores locais, então, foram as pontes principais entre as práticas musicais, as mídias e o gosto vigente:

Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e terreiros para levá-lo ao municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o smoking da orquestra. Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Radio Nacional (SAROLDI, MOREIRA, 1984 p. 49-50).

A despeito da importância do trabalho de Radamés Gnattali, destacaram-se nesta pesquisa os também prolíficos Lyrio Panicalli, Osvaldo Borba, Gustavo de Carvalho, Nicolino Copia e Enrico Simonetti. Foram citados com algum destaque também, Guerra-Peixe, Pixinguinha, Rafael Puglielli, Alceo Bochino, Chiquinho e o catalão-cubano Xavier Cugat. Este último foi responsável pela ampla difusão da música caribenha, participou de filmes hollywoodianos, como *Duas garotas e um marujo*, *Romance no México* e *Numa ilha com você*<sup>73</sup>, todos dos anos 1940, impactando o cenário musical de tal forma que, nas palavras de Vinicius de Moraes (2008 apud MOURA, 2009): “(...) a verdade, se me permitem um aparte, é que estão xaviercugando a música popular brasileira”.

Radamés Gnattali destacou-se pelo extensivo trabalho na Rádio

---

<sup>73</sup>Two girls and a sailor (1944); Holiday in Mexico (1946); On an Island with you (1948).

Nacional e na gravadora *Continental* – onde formou, por exemplo, o quarteto e o sexteto Continental, e onde adotou o pseudônimo *Vero*, que consta em muitos encartes de discos. Foi também destacado em veículos como a *Revista do Rádio*. Por sua vez, Osvaldo Borba se mostrou muito ligado às canções celebrizadas na voz de Dalva de Oliveira no começo dos anos 1950 e muito ligado à gravadora *Odeon*.

Nicolino Copia era flautista e especialista em instrumentos de sopro. Trabalhou para a *Odeon* e foi responsável por arranjos de canções célebres, como *Ninguém me Ama*, na voz de Nora Ney; Gustavo de Carvalho, conhecido como Guaraná, também trabalhou para a Rádio Nacional e compunha o time do programa *Quando os Maestros se encontram*, mostrando-se um arranjador e regente conhecido e requisitado. No entanto, Leandro Pereira (2006) relatou que seu nome não consta na *Encyclopédia de Música Brasileira*, nem no *Dicionário Cravo Albin*, situação incomum aos grandes maestros da Rádio Nacional, o que relega Guaraná ao risco do esquecimento. Por isso, têm importância trabalhos como este, que tragam informações a seu respeito. Enrico Simonetti foi o diretor musical do começo da carreira de Maysa e, assim como a cantora, foi trabalhar na nascente televisão, ganhando um programa na *Tv Excelsior*, o *Simonetti Show*, em fins dos anos 1950, mas voltando à Itália, sua terra natal em 1961. Lyrio Panicalli participou de diversos programas da Rádio Nacional, como *Brincando com o mundo*, *Canção romântica*, *Caricaturas*, e o já tão citado *Quando os maestros se encontram*. Dentre os mais requisitados, foi um dos únicos que não trabalhou com publicidade na Rádio Nacional (PEREIRA, 2012).

Se foram esses os grandes nomes da criação musical do momento, foram também os responsáveis por adaptar os boleros ao samba e vice-versa, escolhendo, cada um a seu estilo, como a canção soaria: com o trombone de Simonetti que assina *Meu mundo caiu*; com os boleros brasileiros de Osvaldo Borba, que embalaram as brigas de Dalva e Herivelto e deram à música nacional ares caribenhos e hispânicos; com as harmonias incomuns de Radamés Gnattali, que, usadas nas primeiras canções de Tom Jobim, desenharam um rumo para a Bossa Nova.

Foi possível constatar ao final deste trabalho que os arranjadores serviram tanto ao gosto estético vigente na época quanto ao considerado “mau

gosto” pela resistência que “inventou” a tradição do samba (NAPOLITANO, 2005) e, depois, pela “moderna” Bossa Nova. Nesse sentido, os sambas-canções, boleros e/ou samboleros ficaram em uma espécie de limbo “estético” e até histórico, sobre o que este trabalhou procurou lançar alguma luz. De forma semelhante, os cantores também transitaram pelos gêneros musicais da época.

Não foi possível analisar detidamente o estilo particular de cada arranjador, mas há alguns apontamentos: Osvaldo Borba foi muito ligado às músicas dançantes; Radamés Gnattali, um misto de concerto-popular, quase sempre com passagens pianísticas hábeis; Nicolino Copia, instrumentista da família dos sopros, quase sempre destacava esses instrumentos em seus arranjos; dentre outras características e arranjadores que mereceriam um futuro estudo mais aprofundado.

Tudo isso faz parte dos elementos circunstanciais da performance (ZUMTHOR, 1997;2014): no processo de nomadismo, modificam-se, (des)caracterizam-se os gêneros musicais, (re)configurando-se em outros, de acordo com a necessidade da indústria fonográfica, do consumo e do estilo do arranjador, suas competências, sua linguagem e sua identidade. Esses elementos reunidos remontam uma época e sua paisagem sonora, sua ambiência e seus resquícios, convertendo-se em matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 1997) e memória.

A música, para além de linguagem, é veículo privilegiado da memória cultural. Desse modo, mais que qualquer outra forma de expressão, as obras musicais e suas performances têm a capacidade de evocar para o tempo presente signos que já haviam sido legados ao esquecimento...

Siempre que te pregunto  
Que, cuándo, cómo y donde  
Tú siempre me respondes  
Quizás, Quizás, Quizás  
(...)  
Y así pasan los días  
Y yo, desesperado  
Y tú, tú contestando  
Quizás, quizás, quizás...

Sempre que te pergunto  
O que, quando, como e onde  
Tu sempre me respondes:  
Talvez, Talvez, Talvez  
(...)  
E assim passam os dias,  
E eu, desesperando  
E tu, tu contestando  
Talvez, Talvez, Talvez...

## REFERÊNCIAS<sup>74</sup>

### Catalográficas

**Discografia Brasileira 78RPM**, organizada por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, M. A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

**RADAMÉS GNATTALI**. Rio de Janeiro: Midiarte, 2017. 1 CD-ROM.

### Bibliográficas

AMARAL, Ricardo. **Anos 40, quando o mundo, enfim, descobriu o Brasil**. Rio de Janeiro: Rara cultural, 2017

ARAÚJO, Samuel. **The politics of passion: the impact of bolero on Brazil musical expressions**. Yearbook for Tradicional Music, 1999, vol 31: STOR.

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

BORGES, Paola Giuliana. **Cantoras do rádio e mulheres: um estudo sobre representações femininas no Brasil na década de 1950 construído pela Revista do Rádio**. In XXIX Simpósio de História Nacional. 2017. Anais. Brasília, p. 1-15.

BOUCHARD, V. **Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire**. Università de Montreal, Departament de musicology, 2010.

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

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

CARDOSO FILHO, Marcos Edson; PALOMBINI, Carlos. **Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília: 2006.

CHORTASZKO, Diane Saggiorato; MOREIRA, Rosemeri. **Mulher e família nos anos dourados: os anúncios publicitários da Revista Grande Hotel (1958 – 1961)**. In Congresso Nacional de História da Mídia, n. 9, 2013. Anais. Ouro Preto, Minas Geras, p. 1-15.

COHEN, Andréa. **Les compositeurs et l'Artradiophonique**. Site duGroupe de Recherches et d'étudesSur La Radio [ <http://www.grer.fr/> ], Janvier 2009. Disponível em:

<[http://www.grer.fr/upload/articles\\_en\\_ligne/Les\\_compositeurs\\_et\\_l%5c-art\\_radiophonique.pdf](http://www.grer.fr/upload/articles_en_ligne/Les_compositeurs_et_l%5c-art_radiophonique.pdf)>. Acesso em 20 de jan de 2018.

---

<sup>74</sup>A tradução dos textos em língua estrangeira são de responsabilidade do autor e se destinam apenas a este texto.

CRAVO ALBIN, Ricardo. **Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em jan de 2018.

DELALANDE, François. **Le sondes musiques**. Paris: Buchet-Chastel : 2001.

\_\_\_\_\_. “**De uma tecnologia a outra: cinco aspectos da mutação musical e suas conseqüências estéticas, sociais e pedagógicas**”. In VALENTE, Heloísa (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera; FAPESP: 2007.

**Discografia Brasileira 78RPM**, organizada por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, M. A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

DOURADO, Henrique Altran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERNANDÉZ, A. C. Daisy. El Bolero: delsuportemusical al literário.**Revista Claves**, ano 13, n.1-2-3, segunda época., p. 7-11. Instituto Cubano de laMúsica:Havana, 2011.

GARCÍA-CANCLINI. **Culturas Híbridas: entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: **Revista musical chilena**. Santiago, v. 54, n194, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo>>. Consultado em 5/12/2016.

GONZÁLEZ, Rafaela Rohsbacker. **Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950**. Dissertação (mestrado em música). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KNIGHTS, Vanessa. ‘**From Santiago de Cuba with Love’: The Bolero as an Early Example of Cultural and Economic Globalisation**. In: *Latin American Popular Music: Transcultural Samplings and Global Reverberations*. Londres: Instituteof Romance Studies, 2003. Disponível em: <[www.ncl.ac.uk/sacs/POP/papers/index.htm](http://www.ncl.ac.uk/sacs/POP/papers/index.htm)>. Consulta: 19 de março de 2009.

\_\_\_\_\_. El bolero y La identidad caribeña. **Revista Claves**, ano 13, n.1-2-3, segunda época. P 3-6. Instituto Cubano de la Música. Havana: 2011.

LACERDA, B. R. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio.**Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, p.138-147, 2011

LAUS, Egeu. **A história do design das capas de disco no Brasil**-parte I. Especial para o Jornal Musical. Rio de Janeiro: 26 de dezembro de 2006.

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

LIMA, Giuliana Souza de. **O ouvido indiscreto: a música radiofônica por Leon Kaniefsky**. In: XI Congresso Nacional de História da Mídia, 2016. Anais. São Paulo, p. 1-12.

LOPEZ CANO, Rubén. Lo original és la version: covers, versiones y originals en la música popular urbana. **ArtCultura**, Uberlândia, v.14 n.24, p.81-98, jan/jun, 2012

LYRA, Bernardette. **Fotogramas do Brasil: as chanchadas**. São Paulo: A LÁPIS, 2014.

MACEDO, Laura: “**Centenário de Leo Peracchi**”. 2011. In: <<http://blogIn.ning.com/profiles/blogs/centen-rio-de-leo-peracchi>> Consulta: 23 ago 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997

MERHY, S. A. Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina. **REVISTA ESCRITOS**. Ano 6 n. 6. Rio de Janeiro: Revista da Fundação Casa Rui Barbosa, 2012 Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero06/escritos%206\\_08\\_do%20abajur%20lilas.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero06/escritos%206_08_do%20abajur%20lilas.pdf)>. Acessado em 06 de novembro de 2015.

MATOS, Claudia Neiva. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **RevistaArtCultura**, Uberlândia, vol. 15 n. 27, p. 121-132, 2013.

MAIA, R. Marta .**A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50**.In: V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007. Anais. São Paulo, 2007, p. 1-15.

MAIA, Guilherme. RAVAZZANO, Lucas. Cinema Musical na América Latina: uma cartografia. **Revista Significação**, São Paulo, vol. 42, nº 44. 2015, p. 212-231.

MENEZES, Thiago De. **Banho de Lua – Tony e Celly Campello: trajetória do Rock ‘n roll, período 1955-1965**. Joinville: Clube dos Autores, 2014.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**, Brasília, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 361-387.

MOYA, M. de la Cruz Lopez. **Perfidia: versiones y diálogo cultural a través de la canción popular in los sonidos de nuestros pueblos: Escuchas desde el sur/** Editora MaríaLuisa de laGarza Chávez. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, 2016.

MÜLLER, Adalberto. Ambiências à Flor da pele de W. Kai Wai. **Ilha do Desterro** nº 65, p. 63-71, Florianópolis, jul/dez, 2013.

MURCE, Renato. **Bastidores do rádio**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MURGEL, Ana Carolina A. de Toledo. **A canção no feminino**.Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. A “Música brasileira na década de 1950”. **REVISTA USP**, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

NETO, Lira. **Maysa: só numa multidão de amores**. São Paulo: Globo, 2007.

PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo,

1928-1965. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, 2012

\_\_\_\_\_. Arranjos: **Repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)**. 1998. Dissertação (mestrado em musicologia). Centro de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

PEREIRA, Leandro Ribeiro. **Rádio Nacional do Rio de Janeiro. A música popular brasileira e seus arranjadores (Década de 1930 a 1960)**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

\_\_\_\_\_. **Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960**. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, 2012.

PEREIRA, Simone, L; Ulhôa, Martha (orgs.) Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In **Canção Romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Folio, 2016

PIEDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PINTO, Theophilo A. **Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da 'Era do Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)**. Tese (doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

POLETTI, Fábio Guilherme. **Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira 1953-1958**. Dissertação (mestrado em História) da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004

SAROLDI, Luiz C.; MOREIRA, SÔNIA V. **Rádio Nacional: O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras**. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1999

\_\_\_\_\_. SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Flávio L. Porto e. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **FACOM**, São Paulo, n. 15 - 2º sem de 2005.

SILVA, WALTER. **Vou te contar. Histórias de música popular brasileira**. São Paulo: Codex, 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

TAGG, Philip. Analisando a Música Popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, Rio de Janeiro, n. 23, v. 14, 2003, p. 5-42.

TATIT, Luiz . **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. **O cancionista. Composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art Editora, 1986

- \_\_\_\_\_. **Música popular um tema em debate.** São Paulo: Editora 34, 1997.
- VALENTE, Heloísa A. D. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003.
- \_\_\_\_\_. Música é informação! **Música e mídia a partir dos conceitos de R. Murray Schafer e Paul Zumthor.** In SILVA, Rafael Souza (org.) *Discursos simbólicos na mídia*. São Paulo: Loyola, 2005
- ULHÔA, Martha, Tubinambá de. **A pesquisa e análise da música popular gravada.** Anais do VII Congresso Latinoamericano IASPM-AL. La Habana: Casa de las Américas, 2006. Disponível em: <[http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada(Havana2006).pdf)>. Acesso em 26 de ago de 2017.
- \_\_\_\_\_. ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Noite serena”: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 7-33, jul.-dez. 2013
- VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950.** Tese (doutorado em música). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. Performance, Recepção e Leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Discograficas

- ALVES, Francisco. **Caminhemos.** Odeon, 1947 78 RPM, LB 12.810
- \_\_\_\_\_. **Esses moços.** 1948. Odeon. 78 rpm. LA . 8370
- ALVES, LÚCIO. **Amargura.** Continental. 1949. 78 RPM. LA. 16293.
- MIRANDA, Aurora. **Risque.** Continental, 1952. L B. 78 RPM. 16.540.
- MARIA, Ângela. **Quando os maestros se encontram com Ângela Maria.** Copacabana: 1957. 33 RPM. 11.004.
- NEY, Nora. **Ninguém me ama.** Continental, 1952. L. B. 78 RPM. 16.636.
- \_\_\_\_\_. **Duas lacraias/Solidão.** Continental, 1953. 78 RPM. 16.968.
- \_\_\_\_\_. **Menino grande.** Continental, 1952. LA. 78 RPM. 16.537.
- \_\_\_\_\_. **Ronda das horas (Rock around the clock).** Continental. LA. 78 RPM. 17.217
- MAYSA. **Convite para ouvir Maysa.** RGE, 1956.33 RPM. 013.
- \_\_\_\_\_. **Convite para ouvir Maysa nº 2.** RGE, 1958. 33 RPM. 5013.
- \_\_\_\_\_. Convite para ouvir Maysa nº 4. RGE, 1959. 33 RPM. 5045.
- \_\_\_\_\_. **Maysa canta sucessos. RGE, 1960. 33 RPM. 5100.**
- OLIVEIRA, Dalva de. **Que será.** Odeon, 1950. LB 78 RPM. 13.022.

\_\_\_\_\_. **Errei sim.** Odeon, 1950. L A. 78 RPM. 13.039.

\_\_\_\_\_. **Calúnia.** Odeon, 1951.LA 78rpm. LB .13.111.

**PEIXOTO, Cauby. Serenata. 1957. RCA Victor. 78 RPM.**

SURDINA, **Trio. Ary Barroso.** 1953. Musidisc. 33 RPM. M-008.

CUGAT, Xavier. **Perfídia.** Xavier Cugat and his Waldorf-Astoria Orchestra. RCA Victor. 78 RPM. LA. 26334.

### **Filmografia:**

AMEI UM BICHEIRO. Jorge Iléli e Paulo Vanderley. Rio de Janeiro: Atlântida, 1952. VHS.

AVISO AOS NAVEGANTES. Watson Macedo. Rio de Janeiro: Atlântida, 1950. VHS.

CARNAVAL ATRÂNTIDA. José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida, 1954. VHS.

NEM SANSÃO NEM DALILA. Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1954. VHS.

OS DOIS LADRÕES. Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1960. VHS.

O HOMEM DO SPUTNIK. Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1959. VHS.

PINTANDO O SETE. Carlos Manga. Rio de Janeiro: Atlântida, 1959. VHS.

TREZE CADEIRAS. Franz Eichhorn. Rio de Janeiro: Atlântida, 1957. VHS

## ANEXO

CD contendo gravações que servem de guia para as análises feitas. As faixas são:

1. **Caminhemos** -Francisco Alves, Composição: Herivelto Martins. Arranjo: Lyrio Panicalli. 1947.
2. **Caminemos** - Trio los Panchos. Composição: Herivelto Martins. 1948.
3. **Orgulho**- Angela Maria. Composição: Waldir Rocha e Nelson Wanderkind. Arranjo: Lyrio Panicalli (provavelmente). 1953.
4. **Fim de Caso**-Dolores Duran. Composição: Dolores Duran. 1958.<sup>75</sup>
5. **Que Será?** - Dalva de Oliveira.Composição: Marino Pinto e Mário Rossi. Arranjo: Osvaldo Borba.1950
6. **Que Será? (Rádio Tupi)** – Dalva de Oliveira. Arranjo: Carioca.
7. **Ouça**–Maysa. Composição: Maysa. Arranjo: Rafael Puglielli.1956
8. **Meu mundo caiu** – Maysa. Composição: Maysa. Arranjo: Enrico Simonetti.1958.
9. **Meu Mundo Caiu (Maysa no Japão)**. Arranjo: Enrico Simonetti. 1960.<sup>76</sup>
10. **Amargura** - Lúcio Alves. Composição: Radamés Gnattali e Alberto Ribeiro. Arranjo: Nicolino Copia.1949
11. **Amargura** – Maysa. Arranjo: Enrico Simonetti. 1959.
12. **Ninguém me Ama** – Nora Ney. Composição: Antônio Maria. Arranjo: Nicolino Copia. 1952.
13. **Bar da Noite** – Nora Ney. Composição: Aroldo Barbosa e Bidú Reis. Arranjo: Vero (Radamés Gnattali).1953.
14. **Solidão** – Nora Ney. Composição: Antonio Carlos (Tom) Jobim. Arranjo: Vero (Radamés Gnattali). 1954.
15. **Caminhemos** - Angela Maria. Arranjo: Gustavo de Carvalho (Guaraná). 1957.

---

<sup>75</sup>Não foi possível encontrar o arranjador até a finalização desta pesquisa.

<sup>76</sup>A orquestra japonesa reproduziu o arranjo de Simonetti.