UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

ADELCIO CAMILO MACHADO

O “LADO B” DA LINHA EVOLUTIVA: NELSON GONÇALVES E A “MÁ” MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1940 E 1950 (*)

THE “B-SIDE” OF THE EVOLUTIONARY LINE: NELSON GONÇALVES AND THE “BAD” POPULAR MUSIC OF THE 1940s AND 1950s (*)

(*) Conforme instrução do Art. 1º, I, 1 da Inf. CCPG nº 1/2015

CAMPINAS
2016

ADELCIO CAMILO MACHADO

O "LADO B" DA LINHA EVOLUTIVA:
NELSON GONÇALVES E A "MÁ" MÚSICA POPULAR BRASILEIRA DOS ANOS 1940 E 1950

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do Título de Doutor em Música, na Área de Fundamentos Teóricos.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in the area of Music.

Orientador: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ADELCIO CAMILO MACHADO E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN.

CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2012/05841-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M18L

Machado, Adelcio Camilo, 1986-
O "lado B" da linha evolutiva : Nelson Gonçalves e a "má" música popular brasileira / Adelcio Camilo Machado. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: José Roberto Zan.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Música popular - Brasil. 2. Música popular - Brasil - História e crítica. 3. Gonçalves, Nelson, 1919-1998. I. Zan, José Roberto,1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The "B-side" of the evolutionary line : Nelson Gonçalves and the "bad" popular music of the 1940s and 1950s
Palavras-chave em inglês:
Popular music - Brazil
Popular music - Brazil - History and criticism
Gonçalves, Nelson, 1919-1998
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Heloísa de Araújo Duarte Valente
Eduardo Vicente
Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Jorge Luiz Schroeder
Data de defesa: 26-02-2016
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Adelcio Camilo Machado - RA 030782 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jose Roberto Zan
Presidente

Prof. Dr. Heloísa de Araújo Duarte Valente
Titular

Prof. Dr. Eduardo Vicente
Titular

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular

Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

DEDICATÓRIA

Ao meu irmão Adelton,
cuja recuperação foi a maior conquista desses últimos anos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, por guiar e acompanhar os meus passos. Em diversos momentos de minha vida pessoal e profissional, vejo Sua mão me orientando e auxiliando. Muito obrigado!

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo período que financiou a pesquisa que resultou neste trabalho.

Ao Prof. Dr. José Roberto Zan, agradeço por todas as orientações na condução desse trabalho. A você se devem todas as qualidades dessa tese. Agradeço também por todas as conversas, orientações, aulas, pela condução das reuniões do grupo de pesquisa e por tudo o que ele fez por mim durante minha trajetória acadêmica. Espero um dia poder representar a meus alunos tudo o que você representa para mim.

Agradeço ao Prof. Dr. Rafael dos Santos por também acompanhar minha trajetória dentro da UNICAMP. Particularmente em relação a este trabalho, agradeço por suas imensas contribuições nas duas bancas de monografia, na qualificação e pela brilhante arguição que preparou para a defesa, apontando diversas possibilidades de ampliação desta pesquisa.

Apresento meus agradecimentos ao Prof. Dr. Jorge Schroeder por suas contribuições como banca da primeira monografia e por toda sua generosidade na defesa, momento de “tensa celebração”, como você mesmo definiu. Obrigado por todas as correções e também pelas palavras elogiosas que dirigiu ao trabalho!

Ao Prof. Dr. Eduardo Vicente, agradeço por sua generosidade em todos os nossos contatos desde a minha qualificação do mestrado. Agradeço especialmente pela séria e contundente discussão que preparou para a minha defesa, trazendo reflexões muito instigantes!

Agradeço à Profa. Dra. Heloísa Valente pela atenção que dedicou ao meu trabalho em várias ocasiões e por gentilmente contribuir com o mesmo na defesa, tendo até que enfrentar o trânsito de Campinas e uma “generosa” pancada de chuva.

Ao Prof. Dr. José Adriano Fenerick, agradeço imensamente por ter participado da banca de qualificação. Muito do que aqui foi feito devem-se aos seus comentários sempre esclarecedores. Agradeço também por todo o apoio e estima que você tem demonstrado para comigo e para com meu trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Sérgio Freitas, que participou da banca de minha segunda monografia. Guardo com carinho todos os seus ensinamentos, com a mágoa de não os ter incorporado como gostaria, mas com a esperança de os assimilar futuramente.

Agradeço ao Prof. Dr. Márcio Coelho, à Profa. Dra. Regina Machado e ao Prof. Uassyr de Siqueira que prontamente aceitaram a suplência da banca de defesa.

Apresento meu imenso agradecimento a todos os amigos e familiares que estiveram presentes na defesa da tese! Muito obrigado aos amigos que fiz na UNICAMP, Adriana Barea, Alberto Ferreira, Almir Côrtes, Budi Garcia, Daniela Vieira, Guilherme Freire, João Neves e Sheyla Diniz. Foi um prazer – e também uma responsabilidade – compartilhar minhas ideias com vocês e contar com suas boas vibrações! Obrigado aos amigos Marlos Mateus, Cássia Batalha e José Euclésio, amigos de Itu e Indaiatuba, que se deslocaram até Campinas para dividir comigo as angústias e alegrias da defesa. Obrigado às amigas (tia) Karina Almeida, (gamarada) Lívia Pasqua e Priscila Akemi, as quais fazia tempo que eu não encontrava e que deram a alegria de sua presença! Agradeço à Thais Nunes, docente e minha colega da UFSCar, que se deslocou de São Carlos para participar da defesa! Obrigado ao ex-aluno e colega Felipe Galeno, que foi informado da defesa pela manhã e à tarde estava lá para assistir! Obrigado, Julia Palhares, que deu uma "paradinha" em Campinas, saindo de São Paulo e indo para Poços de Caldas, para participar da defesa e muito me alegrou! Agradeço ao Pedro Zan que também me honrou com sua presença! E agradeço aos meus familiares, minha mãe Ana Maria, meu irmão Adelton, minha cunhada Janaina e minha esposa Ana Elisa, que também tiveram a paciência de participar da defesa, trazendo-me mais alegria e tranquilidade!

Estendo meus agradecimentos ao Prof. Dr. Claudiney Carrasco, ao Prof. Dr. Marcos Nobre e ao Prof. Dr. Sergio Miceli que ministraram disciplinas durante o doutorado e contribuíram muito para minha formação acadêmica.

Obrigado a todos os colegas do grupo de pesquisa *Música Popular: história, produção e linguagem*, por todas as discussões, trocas de conhecimentos e pela amizade de cada um de vocês. Em especial, agradeço àqueles com que tive mais contato: Almir Cortes, Bia Cirino, Daniela Vieira, Guilherme Freire, Ismael Oliveira, João Neves, Junior Patreze, Laura Cascaes, Leandro Barsalini, Mateus Mapa, Rafael Tomazoni, Saulo Alves, Sheyla Diniz, Sheila Zagury e Thaís Nicodemo.

Agradeço em particular aos colegas Gabriel Sampaio e Rodrigo Vicente, que partilharam muitas informações comigo devido à proximidade de nossos objetos de pesquisa.

Agradeço também aos coordenadores e membros dos grupos *História e Música* e *Grupo de Estudos Culturais*, da UNESP de Franca, com quem pude realizar trocas muito enriquecedoras e que em muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Estendo meus agradecimentos aos meus ex-colegas de trabalhos da Universidade Federal de Uberlândia. Muito obrigado por todo acolhimento que vocês me deram e por terem me ensinado tantas coisas no dia a dia da universidade.

Agradeço aos meus atuais colegas da Universidade Federal de São Carlos, em especial aos professores do curso de Licenciatura em Música: Alessandro Gonçalves, Carol Joly, Daniel Gohn, Daniela Dotto, Eduardo Néspoli, Eduardo Conegundes, Fernando Galízia, Fred Cavalcante, Glauber Santiago, Junior Leme, Ilza Joly, Isamara Carvalho, Jane Borges, Natália Severino, Renata Severo, Suzana Miranda e Thais Nunes. Tenho aprendido muito com vocês a cada dia.

Meus agradecimentos a todos os alunos que passaram por mim, especial aos estudantes da UFU e da UFSCar. Espero, com o doutorado, poder realizar novos projetos junto a eles.

Agradeço a todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, que sempre acolheram com atenção as minhas demandas.

Meus agradecimentos ao amigo e médico Dr. Júlio, que não deixou que eu negligenciasse meu corpo e minha mente durante esse período de estudos.

Muito obrigado a todos os meus familiares, que souberam compreender meu maior distanciamento nesse período de elaboração da tese.

Em especial, ofereço meus mais sinceros agradecimentos à minha mãe, Ana Maria, por tudo o que ela fez e faz por mim. Tenho muita sorte em ser seu filho! Se consegui chegar a algum lugar, foi só porque você e papai (quanta saudade...) investiram e acreditaram em mim! Muito obrigado!

Ao meu irmão Adelton, agradeço por todo o carinho e amizade que ele teve e tem por mim! Obrigado por todo apoio que você me dá! Sem eles, não teria tido condições de fazer muitas coisas! Obrigado mesmo!

Por fim (achou que eu ia esquecer?), agradeço a minha esposa, Ana Elisa, por ter aceitado viver ao meu lado, por compreender todas as tensões desse período de transformações e especialmente pela paciência nessa reta final de elaboração da tese. Obrigado por ser a minha companheira e parceira em todos os momentos!

RESUMO

Uma parcela significativa das narrativas sobre a música popular brasileira se orienta pela suposta existência de uma *linha evolutiva* nesse repertório, que teria se iniciado na geração dos anos 1930 e atingiria um ponto de maturidade na MPB da década de 1960. Nessa construção histórica, grande parte da música popular produzida durante as décadas de 1940 e 1950 acaba sendo excluída. Contudo, trata-se de um período no qual a música popular foi atravessada por diversos embates simbólicos, os quais dão indícios de uma segmentação de gostos e da formação de uma hierarquia de legitimidades nesse cenário. Diante disso, a presente pesquisa buscou estudar esse repertório, procurando evidenciar de que maneira se construíam, naquele contexto, as distinções entre a "boa" e a "má" música popular brasileira. Para orientar essas discussões, tomou-se como eixo central o repertório interpretado pelo cantor Nelson Gonçalves, que foram transcritas, analisadas e cotejadas com outras canções do período. Tais análises, articuladas a um levantamento da crítica musical dos anos 1940 e 1950, puderam revelar algumas das tensões simbólicas que marcaram a produção musical do período.

Palavras-chave: música popular brasileira; samba-canção; gosto musical.

ABSTRACT

The supposed existence of an evolutionary line guides a significant portion of narratives on Brazilian popular music. This evolutionary line would have begun in the generation of the 1930s and reached a maturity point in MPB produced in the 1960s. In this historic construction, a great portion of the popular music produced during the 1940s and 1950s ended up excluded. However, that was a time when several symbolic conflicts crossed the popular music. This gives signals of a segmentation of tastes and of a formation of a hierarchy of legitimacy in this scenario. Therefore, the present study intended to study this repertoire, looking for evidence of how that context built the distinctions between "good" and "bad" Brazilian popular music. To guide these discussions, we selected the repertoire interpreted by the singer Nelson Gonçalves as a central line. Then, we transcribed and analyzed some of his songs and paralleled them with others released in the same period. At last, we linked such analysis to a survey of music critics of the 1940s and 1950s in order to reveal some of the symbolic tensions that marked the musical production of the period.

Keywords: Brazilian popular music; samba-canção; musical taste.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa da *Revista do Rádio*, n. 285, de 26 de fevereiro de 1955 49
Figura 2: Capa da *Revista da Música Popular*, n. 5, de fevereiro de 1955. 49
Figura 3: Nelson Gonçalves e seus filhos na capa da revista *Radiolândia* de 21 de setembro de 1957. 107
Figura 4: Extensão vocal empregada por Nelson Gonçalves nas canções transcritas. 109
Figura 5: emprego do registro grave em “Amigo”. 109
Figura 6: emprego do registro agudo em “Dolores Sierra”. 110
Figura 7: deslocamento rítmico em “Hoje quem paga sou eu”. 112
Figura 8: Introdução de “Hoje quem paga sou eu” 116
Figura 9: versos 1 e 2 de “Hoje quem paga sou eu” 117
Figura 10: versos 3 e 4 de “Hoje quem paga sou eu” 118
Figura 11: versos 5 a 8 de “Hoje quem paga sou eu” 120
Figura 12: versos 9 a 12 de “Hoje quem paga sou eu” 122
Figura 13: versos 13 a 16 de “Hoje quem paga sou eu” 123
Figura 14: versos 17 a 20 de “Hoje quem paga sou eu” 125
Figura 15: versos 21 a 24 de “Hoje quem paga sou eu” 125
Figura 16: plano tonal da primeira parte de “Rapaz de bem” 140
Figura 17: Introdução ao violino de “Dolores Sierra”. 142
Figura 18: versos 1 e 2 de “Dolores Sierra” 144
Figura 19: versos 3 e 4 de “Dolores Sierra” 146
Figura 20: versos 5 e 6 de “Dolores Sierra” 146
Figura 21: versos 7 e 8 de “Dolores Sierra” 147
Figura 22: versos 9 e 10 de “Dolores Sierra” 148
Figura 23: versos 5 a 8 de “Mariposa” (rítmica simplificada). 163
Figura 24: parte A de “Tereza da praia” 172
Figura 25: Introdução de “Deixe que ela se vá” 175
Figura 26: versos 1 e 2 de “Deixe que ela se vá” 178
Figura 27: versos 3 e 4 de “Deixe que ela se vá” 180
Figura 28: versos 5 e 6 de “Deixe que ela se vá” 180
Figura 29: versos 7 e 8 de “Deixe que ela se vá” 181
Figura 30: versos 9 a 12 de “Deixe que ela se vá” 183
Figura 31: versos 3, 4, 10 e 11 de “Canção do amor demais” 200
Figura 32: introdução de “Canção do amor demais” 201

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Rainhas do Rádio 43
Tabela 2: nomes em destaque na edição 285, de 26 de fevereiro de 1955, da Revista do Rádio. 50
Tabela 3: nomes em destaque na edição 5, de fevereiro de 1955, da Revista da Música Popular. 52
Tabela 4: Listagens da Revista do Rádio de janeiro e junho de 1951 contendo as músicas mais vendidas. 57
Tabela 5: cantores e cantoras internacionais nas três primeiras colocações de enquete da revista Carioca 72
Tabela 6: orquestras internacionais classificadas nas três primeiras colocações de enquete da revista Carioca.....73
Tabela 7: lista dos “precursores” da bossa nova segundo Brasil Rocha Brito e Júlio Medaglia. 206

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABR	**Associação Brasileira de Rádio**
AEL	Arquivo Edgar Leuenroth
BPM	Do inglês *Beats per Minute*, usado para indicar o andamento das músicas
FJN	Fundação Joaquim Nabuco
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
IMS	Instituto Moreira Salles
OCIAA	Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
RMP	Revista da Música Popular
RR	Revista do Rádio

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15
2 O CENÁRIO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 1940 E 1950 21
2.1 “Ante a força do progresso...” 22
2.2 “...meu violão silencia” 25
2.3 A expansão da radiofonia 28
2.4 A programação radiofônica e a música popular 34
2.5 A “realeza” radiofônica 38
2.6 *Revista do Rádio* e *Revista da Música Popular* 44
3 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA E EMBATES SIMBÓLICOS 55
3.1 Sambas, marchas e choro em ritmo de legitimação 56
3.2 A *autêntica* música rural *comercializada* 63
3.3 A “invasão” estrangeira 72
3.4 Tangos e boleros 77
3.5 A música do Tio Sam 83
3.6 Samba-canção, decadência e distinção 91
4 NELSON GONÇALVES, SEU REPERTÓRIO E SUA PERFORMANCE 98
4.1 Trajetória e repertório de Nelson Gonçalves 98
4.2 Aspectos da performance 104
5 FAMÍLIA E BOEMIA 113
5.1 “Hoje quem paga sou eu” 114
5.2 A ordem, a desordem e o mundo com culpa 126
5.3 Malandragem zona sul 136
6 MULHERES DA NOITE EM NELSON GONÇALVES 141
6.1 “Dolores Sierra” 141
6.2 Fascínio, desprezo e tragédia 148
6.4 Pecadoras e pecadores 156
6.5 A “ilusão” da cidade 162
6.6 Nem tua, nem minha 168
7 SOFRIMENTO AMOROSO 174
7.1 “Deixe que ela se vá” 174
7.2 Sofrimento amoroso nos anos 1940 e 1950 184
7.3 A zona sul também sofria 194
8 A LINHA EVOLUTIVA E AS NOVAS LEITURAS SOBRE A MÚSICA DOS ANOS 1940 E 1950 202
8.1 Jazz moderno sob novos olhares 202
8.2 A construção dos “precursores” e a linha evolutiva 205
8.3 O “lado B” da linha evolutiva 209
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS 214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 223
APÊNDICES 236

1 INTRODUÇÃO

Em seu livro sobre a história da música popular brasileira, o pesquisador e memorialista Jairo Severiano apresenta uma ideia interessante sobre a carreira do cantor Nelson Gonçalves. Depois de discorrer sobre a trajetória de quatro intérpretes que foram tratados pela imprensa como Os Quatro Grandes (SEVERIANO, 2008, p. 206-17), o autor afirma:

> Os Quatro Grandes – Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo – seriam certamente "cinco" se o cantor Nelson Gonçalves tivesse *iniciado sua carreira três ou quatro anos mais cedo*, no auge da Época de Ouro. Realmente, em matéria de voz, interpretação e carisma, ele situava-se *no mesmo nível dos famosos antecessores*, conforme comprovaria em sua carreira de quase sessenta anos. (SEVERIANO, 2008, p. 302, grifos nossos)

Vê-se que não havia, no entender de Severiano, diferenças entre Nelson Gonçalves e os demais intérpretes citados. O que os distinguia era somente uma questão de *geração*: Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo teriam vivido o "auge da Época de Ouro", o que não havia acontecido com Gonçalves. O interessante é observar que, ainda seguindo o argumento do autor, a distância temporal que separa uma geração de outra consiste em apenas três ou quatro anos.

Por mais que as datas ou a apreciação estética sobre os cantores possam ser contestadas[1], cabe reter do apontamento de Severiano essa sensação de que, num intervalo de poucos anos, um determinado procedimento estético não era avaliado do mesmo modo pela opinião pública. A maneira de cantar e o carisma que outrora consagraram Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo como "Os Quatro Grandes", não fizeram o mesmo por Nelson Gonçalves. De certo modo, o enunciado de Severiano pode ser entendido como um sintoma de que Nelson Gonçalves

[1] Do ponto de vista técnico, o próprio Nelson Gonçalves admite, em sua participação no programa *Ensaio* da TV Cultura, lançado em DVDs, que Francisco Alves era um intérprete cuja qualidade vocal superava a dos demais cantores do período e inclusive dele próprio (GONÇALVES, 1993, DVD). Quanto às datas, também pode haver controvérsias. Em relação ao nascimento de ambos, vinte e um anos separam Francisco Alves, nascido em 1898, de Nelson Gonçalves, de 1919. Também em relação a seu ingresso na indústria do disco, a distância temporal supera os "três ou quatro anos". De acordo com o levantamento de Abel Cardoso Junior (1998), o primeiro disco de Francisco Alves foi lançado em 1920. Já Nelson Gonçalves, segundo seu biógrafo Marco Aurélio Barroso (2001), lançou seu primeiro disco em 1941. Dessa forma, novamente vinte e um anos separam um cantor do outro.

tenha iniciado sua carreira como cantor num período de *reconfiguração dos padrões de gosto* no cenário da canção popular do Brasil. Essa é a hipótese que se buscará demonstrar ao longo deste trabalho.

Tal reconfiguração se deu ao longo das décadas de 1940 e 1950. Nesse período, pelo que se pôde constatar, começaram a se delinear certas distinções na produção musical que, posteriormente, passaram a ser interpretadas como sinais de "bom" e de "mau" gosto. Certamente, os conflitos simbólicos envolvendo a música popular não se iniciaram nessa fase e tampouco nela se esgotaram. Contudo, o que este trabalho busca demonstrar é que, nos anos 1940 e 1950, ocorreu um processo de segmentação no cenário musical brasileiro, que culminou na organização de uma hierarquia de legitimidades nesse repertório. Porém, tal hierarquia, ainda em fase de constituição, ainda não se apresentava de maneira definida e rígida, mas era permeada por tensões, conflitos e ambivalências.

Outro aspecto que chama a atenção para o estudo do repertório desse período é sua relativa ausência das narrativas históricas sobre a nossa música popular. Para o historiador Marcos Napolitano (2010, p. 59), "no campo da historiografia e da produção musical brasileira, os anos 1950 acabaram ficando no limbo da história como uma espécie de 'idade das trevas musicais'". Nessa mesma perspectiva, o historiador Alcir Lenharo (1995, p. 8) afirmou que existem dois períodos da história da música popular brasileira que despertam as atenções dos estudiosos desse repertório: a década de 1930 e a MPB produzida a partir dos anos 1960. Em suas palavras,

> basta correr os olhos pelas coleções de música popular: ou se privilegia a era de ouro dos anos 30, ou então salta-se para a bossa nova e a pós-bossa nova, quando a música brasileira ganhou a qualificação de MPB, época que revelou Milton, Caetano, Chico, Gil, Elis, Edu, Gal, Bethânia e tantos outros talentos. (LENHARO, 1995, p. 8)

Em síntese, tais autores parecem apontar para o fato de que uma parcela significativa da música popular brasileira produzida nos anos 1940 e 1950 acabou não entrando nas narrativas orientadas pela ideia da *linha evolutiva*. Esse tema será tratado com maior detalhamento nas seções finais do presente trabalho. Contudo, convém destacar desde já que o objeto aqui estudado consiste numa espécie de "lado B" dessa narrativa, ou seja, numa produção que foi excluída dessa construção histórica. Diante

disso, o que se busca neste trabalho é, apropriando-se dos dizeres de Lenharo (1995, p. 9), “levantar o véu” que cobre os anos 1940 e 1950.

Ao se voltar para a música popular produzida nesse período com o intuito de compreender a segmentação de gostos em relação a esse repertório, a presente investigação partiu de algumas questões, dentre elas: como se apresenta a música popular nesse período no Brasil? Quais compositores e intérpretes atuaram nesse cenário? Em quais espaços sua produção era fruída? De que maneira os críticos musicais se posicionaram em relação a esse repertório? Há diferenças entre a crítica musical própria ao período e aquela produzida posteriormente? Quais procedimentos musicais e poéticos passavam a ser reconhecidos como signo de “bom” ou de “mau” gosto?

O mapeamento da produção musical do período se baseou primordialmente em pesquisas de opinião pública ou de vendagem de produtos fonográficos realizadas por algumas revistas da época, especialmente a *Revista do Rádio* e a *Carioca*. Do mesmo modo, o levantamento da crítica musical desses anos foi feito a partir de jornais e revistas, muitos deles disponíveis para *download* ou para leitura *on-line* no portal da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro[2]. A crítica musical produzida após a consagração da bossa nova foi também pesquisada em periódicos, mas, acima de tudo, na produção bibliográfica dos memorialistas e críticos musicais. Para se conhecer melhor o contexto dos anos 1940 e 1950, foram utilizados trabalhos das áreas da História, das Ciências Sociais e das Comunicações.

Diante de um repertório tão vasto, optou-se por restringir as análises mais minuciosas às canções interpretadas pelo cantor Nelson Gonçalves. Conforme indicam as considerações de Severiano, Gonçalves faz parte do grupo de músicos que despontou na cena musical brasileira dos anos 1940 e 1950, mas que não entrou na construção narrativa da *linha evolutiva*. Desse modo, o repertório por ele interpretado mostra-se conveniente para os objetivos aqui propostos, como também seriam muitos outros compositores ou intérpretes do período. A opção por Nelson Gonçalves se deu principalmente pela necessidade de estabelecer um eixo para as discussões.

[2] Disponível em: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>.

Em termos estruturais, o trabalho se divide em nove seções, dentre as quais se inclui a presente Introdução. A segunda seção apresenta uma discussão sobre o contexto da música popular brasileira nos anos 1940 e 1950. São apresentadas informações sobre o processo de *modernização* da sociedade brasileira nesse período, bem como sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, com ênfase no rádio. Essa seção traz também discussões sobre o papel dos cantores e cantoras de rádio nesse contexto.

A terceira seção apresenta um pouco da produção fonográfica do período, tendo como principal fonte as pesquisas de preferências musicais elaboradas pelos periódicos *Revista do Rádio* e *Carioca*. Além disso, nessa parte do trabalho são mapeados alguns embates da crítica musical em torno desse repertório, mostrando as tensões que se estabeleceram. Busca-se mostrar como as argumentações se polarizavam em torno de questões como a *autenticidade* da música brasileira, a *comercialização* e a *massificação* da produção musical, e *modernização* e o *refinamento* da canção popular.

Nelson Gonçalves começa a ocupar uma posição mais central nas discussões a partir da quarta seção. Nela são apresentadas algumas informações sobre sua trajetória artística e sua produção fonográfica. Discutem-se ainda aspectos gerais de sua performance baseadas nas audições e transcrições realizadas para este trabalho.

A seção “Família e boemia” traz uma análise do tango “Hoje quem paga sou eu”, na qual se verificam uma tensão entre o ambiente familiar e do trabalho com a vida boêmia. Na sequência, são comentadas outras canções interpretadas por Nelson Gonçalves ligadas a essa mesma temática, de modo a caracterizar de maneira mais ampla o modo como o lar e a boemia são apresentados em seu cancioneiro. Por fim, realiza-se uma comparação com a canção “Rapaz de bem”, de Johnny Alf. Através dela, busca-se mostrar de que modo o tema do trabalho e da diversão são retratados por um compositor e intérprete ligado a um cenário relativamente distinto daquele em que atuava Nelson Gonçalves.

A seção “As mulheres da noite em Nelson Gonçalves” aborda de que modo personagens femininas que circulavam pela boemia apareceram no repertório do intérprete. As reflexões partem da canção “Dolores Sierra”, atravessando outras de seu

próprio cancioneiro e de seus contemporâneos. Ao final, há uma comparação com a composição “Tereza da praia”, de Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco, com o intuito de evidenciar as aproximações e distanciamentos na representação da mulher nessas duas canções.

Em “Sofrimento amoroso” abordam-se as canções do período cujo tema se centrava na infelicidade decorrente das relações amorosas. Para isso, as discussões partem do samba-canção “Deixe que ela se vá” e se estendem para outras canções do período de mesma temática. Por fim, são apresentadas algumas canções de compositores e intérpretes da zona sul carioca que também abordam a desilusão amorosa, com destaque para “Canção do amor demais”, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, buscando-se atentar para as distinções que se operam no conjunto desse repertório.

A oitava seção do trabalho discute os novos olhares e as novas memórias que se construíram sobre a música popular dos anos 1940 e 1950. Busca-se demonstrar a hipótese de que a consolidação da bossa nova ofereceu uma nova chave de leitura para a música popular do período aqui estudado, remodelando alguns dos debates estéticos que foram produzidos naquela época. Em grande medida, essa seção discute que, em meio a tal reconfiguração dos padrões, definem-se algumas distinções entre a “boa” e a “má” música popular.

Antes de dar continuidade ao trabalho, convém fazer um esclarecimento. Na medida do possível, o presente estudo evitará o conceito de *gênero* para se referir aos diferentes rótulos atribuídos à produção musical. Tal escolha se deve ao fato de que, muitas vezes, tais rotulações são feitas com certo grau de arbitrariedade, menosprezando-se em alguns casos as próprias características do fonograma. É certo que, para alguns autores, especialmente aqueles ligados à música popular, os gêneros são definidos não por seus aspectos musicais, mas por uma espécie de acordo entre compositores, produtores e o público consumidor. Em outras palavras, para que um gênero se configure, basta, em última análise, que ele seja reconhecido socialmente como tal (cf. FABBRI, 1982).

Porém, para autores mais próximos ao formalismo, como é o caso de Samson (1989), o surgimento de um novo gênero se dá a partir de um acúmulo de transformações

em gêneros preexistentes. Porém, dentro do repertório aqui estudado, em muitos casos as diferenças musicais entre alguns gêneros não são muito claras. Não é difícil, por exemplo, encontrar sambas que poderiam ser classificados como sambas-canções ou ainda sambas-canções que poderiam ser considerados como boleros. Desse modo, os gêneros serão aqui entendidos mais como *rotulações* ou *classificações* do repertório musical. Ou ainda, para usar a categoria elaborada por Eduardo Vicente (2002), tais classificações serão aqui pensadas como *segmentos* do mercado fonográfico.

2 O CENÁRIO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS ANOS 1940 E 1950

No ano de 1958, Nelson Gonçalves gravou o samba-canção “Silêncio da seresta”, de autoria de Adelino Moreira (MOREIRA, 1958, 78 rpm). Interpretado na tonalidade de **Sol menor**, em andamento lento, próximo a 52 BPM, com acompanhamento de um conjunto regional e de um naipe de cordas friccionadas, esse samba-canção expressa a nostalgia de um modo de vida que estava sendo destruído pelo progresso. Os primeiros versos situam a narrativa em uma época distanciada, na qual se observava a prática das serestas. “Vai longe o tempo em que, se a noite era de prata, / Violões em serenata enchiam o céu de amor”. Após a descrição desse cenário, o eu-lírico comenta sobre uma mulher que apreciava a música que era ali produzida: “E a morena, da janela ou do balcão, / Se gostava da canção, sorria ao trovador”.

Logo na sequência, o personagem da canção apresenta o contraste daquela época com a atual. O bairro de Copacabana é citado como o local por excelência em que se expressaria a *modernização* do país. Nota-se também que, para esse personagem, a horizontalidade da janela e do balcão, que permitiam o contato auditivo e visual da mulher com os trovadores, foi substituída pela verticalidade de grandes edificações, que não eram penetradas pelo som do “plangente violão”. Nesse contexto, o entretenimento antes proporcionado pelos trovadores, ouvidos “à luz fosca de um lampião”, era substituído pela diversão de boates e cinemas. Diante disso, o eu-lírico lamenta (“que pena”) o fato de que a morena já nem se lembrava sequer “da existência do luar”. Os últimos versos da canção sentenciam, em tom lamentoso, com Nelson Gonçalves explorando seu registro agudo e sua potência sonora: “E que fazer? Não pode haver retrocesso / Ante a força do progresso, meu violão silencia”.

Silêncio da seresta

Composição: Adelino Moreira
Interpretação: Nelson Gonçalves (1958)
Classificação: samba-canção

Vai longe o tempo
Em que se a noite era de prata
Violões em serenata
Enchiam o céu de amor
E a morena
Da janela ou do balcão
Se gostava da canção
Sorria ao trovador

Antigamente,
À luz fosca de um lampião
Uma trova, uma canção
Era o quanto bastava
Pois a morena,
Relembrando o amor primeiro,
Abraçava o travesseiro
E docemente sonhava

Hoje a morena
Vive em Copacabana
E todo bairro engalana
Lá de um décimo andar
Vai quando é noite
À boate ou ao cinema
E nem se lembra, que pena,
Da existência do luar

Mas hoje o som
Do plangente violão
Não transpassa o edredom
Que o seu corpo acaricia
E que fazer?
Não pode haver retrocesso
Ante a força do progresso
Meu violão silencia

Sem desconsiderar a possibilidade de haver um passado idílico em “Silêncio na seresta”, a canção também pode ser compreendida como fruto da experiência de se viver numa sociedade em transformação, que abandonava progressivamente uma economia agrária e uma vida rural para aderir a um modelo de civilização urbano-industrial. Na sequência, busca-se mostrar que tal experiência poderia ser efetivamente sentida por aqueles que, à semelhança dos compositores e intérpretes dessa canção, viveram nos anos 1940 e 1950 em uma grande cidade brasileira, como o Rio de Janeiro ou São Paulo.

2.1 “Ante a força do progresso...”

De acordo com o economista Paul Singer, o período compreendido entre os anos de 1933 a 1955 representou uma fase de expressivo desenvolvimento da indústria nacional, impulsionado por medidas do presidente Getúlio Vargas, que governou o país de 1930 a 1945 e, depois, de 1951 a 1954. Nesse período, começava a se constituir no país uma indústria de base, resultado de uma política econômica de substituição de

importações. Assim, assistia-se ao desenvolvimento de setores produtivos ligados à borracha, ao cimento, à siderurgia, à metalúrgica, à química e à farmacêutica. Alguns marcos que acompanharam esse processo foram: a construção da usina de Volta Redonda da Companhia Siderúrgica Nacional, que passou a funcionar em 1946; a criação da Fábrica Nacional de Motores; a descoberta e a exploração de jazidas de petróleo e a criação da Petrobrás; e, por fim, a construção da usina hidroelétrica de Paulo Afonso, no rio São Francisco, e a criação da Eletrobrás (SINGER, 1997, p. 217-24).

Já a partir de 1956, sob o governo de Juscelino Kubistchek, iniciava-se um novo ciclo de modernização da sociedade brasileira, no qual se observava uma aceleração do crescimento industrial, acompanhada por uma maior participação do capital estrangeiro (SINGER, 1997, p. 225). Apenas para se ter uma ideia, estima-se que, no ano de 1960, o capital estrangeiro tivesse participação de 100% nos setores de veículos a motor e de borracha, de 90% na produção de vidros, de 86% na indústria farmacêutica, 62% na área de autopeças, 59% no setor de máquinas, além de porcentagens menores em outros ramos (SINGER, 1997, p. 226).

Paralelamente ao crescimento e desenvolvimento do setor industrial, assistia-se à intensificação da urbanização no país. De acordo com Mello e Novais (1998, p. 581), nos anos 1950 houve uma migração de 8 milhões de pessoas para a cidade, o que representava 24% da população rural naquele ano. Os dados apresentados por Lopes e Patarra (1975, p. 27) apontam mais detalhes desse processo. De 1940 para 1950, o aumento da população rural foi de 16,6%, enquanto que o da população urbana foi de 53,8%. No decênio seguinte, a defasagem é ainda maior, pois o número de habitantes do campo aumentou em 17,7% e os da cidade, em 79,2%.

A esse processo de urbanização é alimentado por migrações das zonas rurais em direção aos centros urbanos mais desenvolvidos. Dessa forma, por mais que, no ano de 1960, a população brasileira ainda fosse majoritariamente rural, a região Centro-Sul era predominantemente urbana, com aproximadamente 66% de seus habitantes vivendo nas cidades. Conforme afirmam Mello e Morais, “a vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência” (MELLO; MORAIS, 1998, p. 574).

Porém, ao mesmo tempo em que as regiões urbanizadas alimentavam a esperança do êxito pessoal, começava a se esboçar um “novo sistema de estratificação” (PEREIRA, 1967, p. 42). O desenvolvimento industrial produzia novas oportunidades de trabalho, reestruturava certos ofícios e criava outros, com diferentes remunerações, que eram distribuídos desigualmente, de acordo com critérios como cor, nacionalidade, posição de família e grau de escolaridade (PEREIRA, 1967, p. 43-4).

Diante disso, Mello e Morais afirmam que, “no Brasil do início dos anos 50 a desigualdade era extraordinária” (MELLO; MORAIS, 1998, p. 582). Isso se expressava de modo mais evidente nos três tipos sociais que foram, em suas palavras, “os protagonistas da industrialização acelerada e da urbanização rápida”: o imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano. Quanto ao primeiro grupo, considerado como “o grande vencedor” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 584) daquele contexto, muitos de seus membros se tornaram proprietários de pequenos, médios ou grandes empreendimentos, ou ainda se formaram para exercer profissões liberais como as de médicos, engenheiros e advogados. Já entre os migrantes do campo, alguns deles se tornaram pequenos empresários, mas a maioria se ligou a profissões que exigiam menor qualificação, como de empregada doméstica, caixas e manicures pelo lado das mulheres, e porteiros, vigias, garçons ou mecânicos pelo lado dos homens. Por sua vez, os negros urbanos se ocupavam de trabalhos de maior desgaste físico e mais precários, vivendo muitas vezes de expedientes e com pouca inserção no sistema escolar (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 582-4).

A essa estratificação social conjugava-se ainda uma estratificação espacial. No caso da cidade do Rio de Janeiro, a região da zona sul foi se estabelecendo como um reduto dos segmentos sociais mais elitizados. Isso se deu especialmente com o bairro de Copacabana – no qual passou a residir a “morena” do samba-canção “Silêncio da seresta” – que se configurava como símbolo da *modernização* da cidade e passava a ser procurada pela população de maior poder aquisitivo. A historiadora e antropóloga Julia O’Donnell (2013, p. 24) mostra que, desde finais do século XIX, deu-se início a uma expansão das linhas de bondes da cidade do Rio de Janeiro. No caso específico da zona sul, esse movimento se associou a grandes incorporadores, proprietários de terra e companhia de serviços públicos, que tornaram a região propícia para o comércio

imobiliário. Além disso, surgiram construtoras interessadas em investir na região para aumentar os valores das propriedades. Assim, Copacabana foi sendo construída como "um 'frutuoso' bairro pronto a abrigar as famílias chiques dos tempos republicanos" (O'DONNELL, 2013, p. 37-8).

2.2 "...meu violão silencia"

Durante a década de 1930, período em que se iniciam muitas das narrativas sobre a modernização brasileira, a produção da música popular estava muito ligada aos encontros na boemia, que se davam, segundo João Máximo e Carlos Didier (1990), sobretudo nos botequins e nas próprias ruas. Para os autores, tais espaços se configuravam como verdadeiras "entidades integradoras", que possibilitavam a aproximação de pessoas, muitas vezes, "de níveis sociais tão distintos que muito provavelmente, não houvesse os botequins e as esquinas, seus caminhos jamais se cruzariam" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 95).

Tome-se como exemplo o encontro que se tornou emblemático para as discussões de Hermano Vianna (2012) sobre a legitimação do samba. Segundo as narrativas, no ano de 1926 se reuniram para uma "noitada de violão" o sociólogo Gilberto Freyre, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor Prudente de Morais Neto, os compositores de música de concerto Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, e os sambistas Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha (VIANNA, 2012, p. 19-20). Segundo a análise do antropólogo, tal encontro reunia

> dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira. De um lado, representantes da intelectualidade brasileira e da arte erudita, todos provenientes de "boas famílias brancas" (incluindo, para Prudente de Moraes Neto, um avô presidente da República). Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. (VIANNA, 2012, p. 19)

De qualquer modo, apesar das distinções sociais, bastante reais e palpáveis, o ambiente boêmio ainda conseguia agregar, em certa medida, esses diferentes grupos sociais. O bairro da Lapa, por exemplo, configurou-se como um dos espaços centrais dessa vida boêmia, especialmente em virtude dos cabarés que abrigava. Segundo Máximo e Didier (1990), não havia boêmio que resistisse "aos apelos deste bairro

carioca", que era associado por muitos a Montmartre, bairro parisiense que foi um grande reduto da boemia da capital francesa. Em suas noites, segundo os mesmos autores, circulavam "rufiões, artistas, malandros, poetas, pederastas, mendigos, jogadores, policiais, viciados, grã-finos, políticos e o que mais se possa imaginar" (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 274).

Dentre o repertório em voga nesse período, uma parcela significativa dele se pautava por um conjunto de valores alheios à ética trabalhista. Conforme discutem Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., "o exercício sistemático e radical de negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho tornou-se o assunto poético predileto de nosso compositor popular, nas décadas de 20 e 30" (VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1997, p. 505). Tais canções foram compostas primeiramente por sambistas afrodescendentes, e se constituíam, na avaliação dos autores, numa forma de expressão dos negros submetidos a um processo de marginalização frente ao mundo do trabalho assalariado no contexto pós-abolição (VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1997, p. 512-3).

Possivelmente uma das canções que ilustra com maior clareza esse aspecto é o samba "Lenço no pescoço", composto pelo sambista negro Wilson Batista e gravado por Sílvio Caldas em 1937. Sua primeira parte descreve a figura do malandro, que rejeitava o universo do trabalho e praticava contravenções, provocando e desafiando pessoas com sua navalha. Complementarmente, sua segunda parte estabelece uma íntima relação entre a malandragem e o samba, uma vez que o eu-lírico afirma que sua habilidade de fazer samba-canção enquanto criança já era um indício de sua inclinação para a vadiagem: "Sou vadio porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança, tirava samba-canção". Por fim, a rejeição ao mundo trabalho era expressa em versos como "eu tenho orgulho em ser tão vadio" e "eu vejo quem trabalha andar no miserê"[3].

Esse tipo de repertório entrava em conflito com as iniciativas da presidência de Vargas que, especialmente a partir do Estado Novo, visava "educar" a classe trabalhadora, adequando a população brasileira à nova ordem urbano-industrial que se configurava no país (ZAN, 1997, p. 70, 76). Assim, em 1939, o governo criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, que buscava dirigir as áreas da radiodifusão,

[3] Para uma discussão mais aprofundada sobre o samba "Lenço no pescoço" e sua repercussão na época, ver: Fenerick (2007); Zan (1997, p. 59-61); Máximo e Didier (1990, p. 291-2).

imprensa, cinema e teatro. Isso se deu por meio tanto de censura prévia às produções culturais que não se adequavam aos ideais do Estado quanto de incentivos à produção artística que tivesse afinidades com eles. Em relação à música popular, o DIP começou a realizar anualmente concursos para o carnaval. Emblematicamente, Wilson Batista foi vencedor das duas primeiras edições do concurso, que aconteceram em 1940 e 1941, ambos em parceria com Ataulfo Alves. No certame de 1941, por exemplo, o samba vencedor, ao contrário de "Lenço no pescoço", consistia numa apologia ao trabalho, trazendo versos como "Quem trabalha é que tem razão", "Sou eu que vou trabalhar" e "Antigamente eu não tinha juízo"[4].

As ações da esfera política também se estenderam pelos espaços boêmios em que a música popular era produzida. A região da Lapa, por exemplo, entrou num cenário de *decadência* – o termo usado por Lenharo (1995, p. 17) – a partir dos anos 1940. As principais causas desse processo foram, segundo a análise do historiador, o fechamento dos prostíbulos em 1942, a desapropriação de prédios no centro do bairro ao final de 1945, a proibição do jogo no ano seguinte, o que culminou no fechamento dos cassinos, e o surgimento de uma nova zona de meretrício no Mangue da Avenida Presidente Vargas em 1949. Com isso, começou a haver um esvaziamento da atividade musical e boêmia nessa região, que levou ao fechamento de diversos cabarés. A região se tornava, ao mesmo tempo, "mais policiada, mais perigosa e intimidadora" (LENHARO, 1995, p. 18), o que "acabou por afastar os intelectuais da vida noturna da Lapa, assim como a clientela chique e curiosa da Zona Sul" (LENHARO, 1995, p. 19).

Com isso, começavam a surgir novos espaços da boemia carioca na zona sul da cidade, especialmente no bairro de Copacabana. Porém, ao contrário do caráter mais agregador da Lapa, onde coabitavam ou mesmo interagiam pessoas oriundas de estratos sociais distintos, as boates que proliferavam em Copacabana mostravam-se especialmente voltadas para a "clientela chique". Em geral, tais estabelecimentos eram batizados com nomes estrangeiros como Arpège e Au Bon Gourmet, e contratavam conjuntos musicais com menor número de integrantes se comparado às formações musicais dos antigos cassinos, bem como dos cabarés e *dancings*. Conforme mostra

[4] Sobre a relação entre o Estado Novo e o samba malandro, ver Zan (1997, p. 75-8).

Saraiva (2007, p. 30), as bebidas e comidas em algumas dessas boates eram custosas, o que contribuía para selecionar um público de maior poder aquisitivo. Nos dizeres de Máximo e Didier (1990, p. 483), a boemia que frequentava as noites da zona sul era "mais íntima e refinada, regada a uísque escocês e embalada por chorosa música romântica".

Tais transformações podem ser pensadas à luz do que o musicólogo Lorenzo Mammi apontou em seu artigo sobre João Gilberto. Para o autor, paralelamente ao surgimento da bossa nova, "morre o botequim como lugar de criação da música popular. Aquela indistinção aparente, complementar à falta efetiva de mobilidade social, que aproximava Mário Reis e Sinhô, se esvanece" (MAMMI, 1992, p. 63). Ao final da década de 1950, pode-se ver um cenário em que distinções sociais se intensificavam, a mobilidade social se tornava uma promessa e os botequins não mais figuravam como espaços integradores – ou, ao menos, não com a mesma importância que outrora tiveram.

De fato, "ante a força do progresso", talvez não seja necessário que o violão se silencie, mas pode ser conveniente eletrificá-lo[5] para que seu som alcance o décimo andar do apartamento em Copacabana no qual mora a morena de "Silêncio da seresta". Ou, mais que isso, talvez seja preciso que o violão se desloque das ruas para a intimidade dos apartamentos.

2.3 A expansão da radiofonia

Paralelamente à consolidação de uma civilização urbano-industrial, os meios de comunicação de massa também se desenvolveram ao longo das décadas de 1940 e 1950. De acordo com Ortiz (2006, p. 38), "é somente na década de 40 que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura de massa no Brasil". Dentre essas atividades, o autor menciona a expansão da radiofonia e do cinema, o surgimento da televisão, o crescimento do mercado editorial e o desenvolvimento do setor publicitário.

[5] Discussões sobre a eletrificação do violão apareceram ao longo da década de 1950. Um de seus exemplos pode ser encontrado no texto "A pretexto de violão elétrico", de Emmanuel Vão Gôgo, publicado no primeiro número da *Revista da Música Popular*, de setembro de 1954 (cf. COLEÇÃO, 2006, p. 36-7).

De fato, especificamente em relação ao rádio, a década de 1950 parece ser o seu período de maior importância enquanto veículo de comunicação de massa e como espaço centralizador de produção musical. A primeira exibição pública da radiofonia no Brasil foi realizada no ano de 1922 e teve objetivos políticos. Nessa ocasião, a companhia Westinghouse fez uma demonstração de seu equipamento de transmissão, instalando temporariamente uma estação no alto do Corcovado para irradiação do discurso do presidente Epitácio Pessoa no dia 7 de setembro daquele ano, em comemoração ao centenário da Independência do Brasil[6] (cf. TINHORÃO, 1981, p. 34; FEDERICO, 1982, p. 33).

No ano seguinte, o governo brasileiro adquiriu duas transmissoras da Western Electric Co. para serem utilizadas pelo serviço telegráfico nacional. O educador Edgar Roquette Pinto e o cientista Henrique Moritze conseguiram autorização para utilizar um desses transmissores e assim fundaram, no dia 20 de abril, a primeira estação radiodifusora do país: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, PRK-2. Roquette Pinto e Moritze tinham o intuito de utilizar o rádio como um instrumento de informação e transformação do povo, conferindo-lhe um caráter educativo-cultural. Assim, em suas primeiras transmissões, que aconteciam em um horário restrito aos intervalos dos serviços telegráficos, a Rádio Sociedade veiculava notícias de interesse geral, conferências literárias, artísticas e científicas, números infantis, poesias, música vocal e instrumental ligadas ao repertório erudito (cf. FEDERICO, 1982, p. 33-6).

Nesse período, a radiofonia abarcava um número bastante restrito de ouvintes. Além das limitações tecnológicas, a própria legislação dificultava a expansão do setor. Como o sistema de radiodifusão e de radiotelefonia eram os mesmos, era necessário fazer um cadastro para se instalar um receptor radiofônico, cuja documentação incluía uma declaração de sigilo caso algum telegrama fosse recebido em meio a uma transmissão radiofônica (FEDERICO, 1982, p. 37). Para se ter uma ideia, em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro possuía 282 sócios-ouvintes, que eram também os mantenedores da emissora. Assim, na análise de Federico (1982, p. 38), durante a

[6] Convém lembrar, a partir de Tinhorão (1981, p. 33-4), que há registros de outras iniciativas de transmissão e recepção radiofônicas no Brasil que são anteriores à de 1922. De qualquer modo, a irradiação do discurso do presidente Epitácio Pessoa costuma ser lembrada como a primeira transmissão radiofônica “oficial” do país.

década de 1920 a radiodifusão era objeto de preocupação apenas por parte de uma elite intelectual, que cultivava uma programação majoritariamente composta por música erudita, literatura e discurso científico.

Nesse contexto, havia diversas limitações técnicas para a radiofonia. Conforme salienta Ortiz, (2006, p. 39), a irradiação sofria interrupções constantes, a programação não cobria inteiramente os horários noturno e diurno, e o raio de transmissão das emissoras se restringia às cidades em que estas operavam. Ainda segundo o autor, durante toda década de 1920, surgiram somente dezenove emissoras radiofônicas em todo o país, dentre as quais se incluíam a Rádio Club do Brasil, fundada em 1924, a Rádio Educadora do Brasil e a Rádio Mayrink Veiga, ambas de 1926 (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 20-1).

A partir da década de 1930, o rádio foi progressivamente abandonando o modelo de "radiofonia educadora" e incorporando um modelo comercial. Um dos marcos dessa guinada foi o decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas em 01 de março de 1932 que autorizava as rádios a utilizar 10% de sua programação diária para veicular propagandas (ORTIZ, 2006, p. 39). Tal iniciativa contrariou as expectativas de intelectuais e artistas, que pressionavam o governo para manter o modelo radiofônico vigente, mas fez com que as emissoras deixassem de depender unicamente de seus ouvintes para formar suas receitas. De qualquer modo, a partir desse momento, as rádios aos poucos foram atingindo um patamar tecnológico que lhes permitia produzir uma programação mais contínua e atingir uma audiência cada vez mais ampliada (ZAN, 1997, p. 40).

De qualquer modo, mesmo com as mudanças na legislação, os embates entre uma rádio "educadora" e uma rádio "comercial" atravessaram a década de 1930 e chegaram ao decênio seguinte. Isso se percebe, por exemplo, já na primeira edição da *Revista do Rádio*, publicada em fevereiro de 1948. Uma das matérias do periódico faz referência às críticas que o rádio vinha recebendo justamente por seu caráter de entretenimento. Contudo, a posição do autor é de defender o rádio como um instrumento de diversão.

> É nesse ambiente que o rádio se vai desenvolvendo, esse rádio que uns afirmam ter fins educativos, mas que realmente apenas deve divertir e divulgar!

> Fazer do rádio um meio educativo é querer classificá-lo como arte e a arte está tão longe do rádio como o circo do teatro! (CASPARY, fev. 1948, p. 7)

Dentro desse quadro, o rádio estreitou suas relações com o mercado e passou a "desempenhar um papel relevante no estímulo ao consumo principalmente de bens industrializados no país" (ZAN, 1997, p. 40). No que tange ao período aqui examinado, esse aspecto pode ser identificado, por exemplo, nos vários programas radiofônicos sustentados por grandes empresas, marcas ou produtos comerciais. Alguns deles traziam até em seu título o nome do patrocinador, como foi o caso do *Repórter Esso*, programa jornalístico que era patrocinado pela Standard Oil Company of Brazil, que depois teve seu nome modificado para Esso Standard do Brasil, companhia ligada à produção de combustíveis (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 77). No segmento de programas musicais, poderiam ainda ser citados: a *Revista Old Parr*, financiada pelo uísque de mesmo nome; o *Rádio Almanaque Kolynos*, cujo título evidenciava a marca de um creme dental; e o *Dicionário Toddy*, que aludia a um achocolatado em pó de mesmo nome (cf. AGUIAR, 2007, p. 41-2).

Contudo, mesmo os programas que não traziam marcas comerciais em seus títulos também tinham seus patrocinadores, que eram evidenciados em diversos momentos do mesmo. Apenas para ficar em um exemplo, tome-se o caso do programa *Gente que brilha*, que era transmitido pela Rádio Nacional às segundas-feiras, às 20h35min., com apresentação de Paulo Roberto, cujo patrocinador era a esponja de aço Bombril. De acordo com Aguiar (2007, p. 42), o principal intuito do programa era o de enaltecer os próprios artistas do elenco da emissora. Para isso, eram produzidos episódios temáticos em torno desses personagens, narrando aspectos de sua vida e de sua produção. O primeiro número de *Gente que brilha*, restaurado pela empresa Collector's[7], foi dedicado ao baterista Luciano Perrone, referido como "o príncipe da bateria" (RÁDIO NACIONAL, 23 out. 1950). Porém, a despeito dos homenageados, a abertura do programa era voltada para destacar o patrocinador. Segue uma transcrição das falas de seus apresentadores na abertura da edição de *Gente que brilha* que foi ao ar no dia 25 de dezembro de 1950.

[7] A Collector's é uma empresa que tem se especializado na coleta, restauração e digitalização de programas de rádio, bem como de discos de 78 rpm. Para a presente pesquisa, alguns programas restaurados por essa empresa foram adquiridos por meio de reserva técnica da FAPESP.

> *[Em coro]* Bombril! Bombril! Bombril, Bombril, Bombril!
> Numa oferta de Bombril, a esponja mágica que torna fácil toda limpeza difícil, a Rádio Nacional apresenta *Gente que brilha*.
> Bombril apresenta em Gente que brilha todo o primeiro *cast* do rádio brasileiro e um programa espetacular escrito por Paulo Roberto. (RÁDIO NACIONAL, 25 dez. 1950, início a 50s.)

Logo na sequência, com som de cordas friccionadas ao fundo, ouve-se um diálogo entre Paulo Roberto e um interlocutor não identificado.

> - Minha casa agora é uma delícia! Brilha tudo de limpeza: vidraças, pias, azulejos! E na cozinha, então? Panelas, louças e talheres... Parece tudo renovado!
> - Não diga! Você arranjou, afinal, uma boa empregada?
> - Não, muito simples! Minha esposa resolveu experimentar Bombril para a limpeza do lar. E com Bombril, tudo passou a brilhar!
> - Ah, então está tudo explicado! Bombril é o melhor auxiliar da dona de casa
> - Use Bombril nas panelas e depois diga: "Alô, panela! *[sons de batidas]* Você é quem brilha!" (RÁDIO NACIONAL, 25 dez. 1950, 50s. a 1min22s.)

Por mais que o título do programa não remetesse diretamente ao produto comercial que o patrocinava, o *marketing* estabelecia essa união, em tom humorístico. De qualquer modo, a mensagem era transmitida: o ouvinte que adquirisse "a esponja mágica que torna fácil toda limpeza difícil" teria panelas que brilhariam tanto quanto as "estrelas" que desfilavam no programa.

Tais exemplos indicam o estabelecimento, ainda incipiente, de uma relação entre o setor de comunicações e outros setores da indústria no Brasil. Apenas a partir dos programas citados pode-se perceber que a programação radiofônica estava sendo orientada a partir dos interesses das indústrias petrolífera, alimentícia, farmacêutica e de produtos domésticos. Nesse sentido, convém lembrar as considerações de Adorno e Horkheimer sobre a "confusa trama econômica" que caracteriza a indústria cultural. Para os autores, os monopólios culturais em si são fracos e dependentes; para se sustentar, necessitam se apoiar sobre setores mais sólidos da indústria. Com isso, as decisões a serem tomadas nos meios de comunicação de massa acabam ficando nas mãos desses setores industriais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101).

Com a consolidação do modelo comercial, houve uma significativa expansão da radiofonia no país, que se expressou, por exemplo, no surgimento de novas emissoras. Enquanto ao final da década de 1920 o Brasil contava com apenas nove emissoras, no ano de 1950 esse número havia chegado a 300 (ORTIZ, 2006, p. 40).

Algumas delas estavam associadas a empresas do setor fonográfico, que também vendiam transmissores e receptores radiofônicos. Assim, para impulsionar suas vendas, a Philips fundou a emissora de mesmo nome em 1930, no que foi seguida pela RCA Victor, que fundou a Rádio Transmissora Brasileira em 1936 (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 22). Outras emissoras, por sua vez, foram criadas por empresas do ramo jornalístico, como foi o caso da Rádio Jornal do Brasil, que iniciou suas atividades em 1935, que era ligada ao jornal matutino de mesmo nome, que havia sido fundado em 1891. Em setembro daquele mesmo ano, a cadeia jornalística Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, lançava a sua emissora, a Rádio Tupi (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 29-30).

Dentre as emissoras surgidas nesse contexto em que a radiofonia comercial se consolidava, uma delas acabou se destacando dentre as demais: a Rádio Nacional do Rio de Janeiro[8]. Sua constituição pode ser tomada como mais um exemplo da integração do rádio com outros setores da economia. A história da Rádio Nacional se vincula ao grupo empresarial A Noite, ligado ao setor jornalístico, que havia sido fundado em 1911 e que tinha dentre seus produtos o jornal homônimo e as revistas *A Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler.* No ano de 1929, o grupo concluiu a construção de sua nova sede, que consistia num ousado projeto arquitetônico para a época: um edifício de 22 andares, que se tornou o prédio mais alto da América Latina.

Contudo, essa obra aprofundou um processo de endividamento de A Noite, que culminou em sua absorção pela Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, de propriedade do capitalista estadunidense Percival Farquhar. Sob a direção do novo grupo, em 18 de maio de 1933 foi constituída a Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional. Suas transmissões se iniciaram no dia 12 de setembro de 1936, com suas instalações alocadas no último andar do edifício de *A Noite*. Por último, diante das dívidas que Farquhar acumulou junto à esfera federal, o governo de Getúlio Vargas instituiu o decreto-lei 2.073, de 8 de março de 1940, através do qual os bens da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, incluindo-se a Rádio Nacional, foram incorporados ao Patrimônio da União.

[8] As informações sobre a Rádio Nacional baseiam-se em Pinheiro (2005, p. 16-21) e Saroldi e Moreira (2005, p. 30-3, 53-4).

Segundo Saroldi e Moreira (2005, p. 56), antes de ser incorporada à União, a Rádio Nacional ainda não havia superado a audiência da rádio Mayrink Veiga. Contudo, ao longo dos anos 1940 e 1950, a Nacional se consolidou como a principal emissora radiofônica, a ponto de concentrar sozinha a audiência média de 50,2% na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1952 (GOLDFEDER, 1980, p. 39). Até meados da década de 1950, a Nacional manteve contrato com um amplo corpo de profissionais, dentre os quais se incluíam 10 maestros e arranjadores, 124 músicos, 50 cantores e 45 cantoras (GOLDFEDER, 1980, p. 43).

2.4 A programação radiofônica e a música popular

Enquanto no período da "radiofonia educadora" a música popular não encontrava espaço, a partir da adoção do modelo comercial esse repertório passava a se fazer cada vez mais presente na programação radiofônica. O *Programa Casé*, apresentado pelo radialista Adhemar Casé na Rádio Philips, costuma ser tomado como um caso emblemático dessa modificação. Suas transmissões se iniciaram no dia 14 de fevereiro de 1932, ou seja, antes ainda de se autorizar o uso da publicidade no rádio. Conforme narrado pelo jornalista e crítico musical Sérgio Cabral (1990, p. 94), o apresentador havia dividido o programa em duas partes, sendo que na primeira irradiava música popular e, na segunda, música erudita.

Contudo, Casé foi percebendo que apenas recebia telefonemas com pedidos de música na primeira parte do programa, e não na segunda. Desse modo, foi reduzindo o período dedicado ao repertório erudito, especialmente em virtude de sua necessidade de encontrar anunciantes para cobrir as despesas do programa. Nesse contexto, a popularidade do rádio era a moeda de troca com a qual se negociava com os anunciantes em potencial. No caso do *Programa Casé*, era a música popular que estava atraindo mais ouvintes. Compreendendo esse mecanismo, Casé começou a contratar cantores para se apresentar no programa, dentre os quais se encontravam Almirante (1908-1980), Noel Rosa (1910-1937), Sílvio Caldas (1923-1942), Carmen Miranda (1909-1955), Gastão Formenti (1894-1974), Mário Reis (1907-1981) e Francisco Alves (1898-1952).

O interesse crescente de ouvintes pela programação radiofônica começou a motivar muitos a se dirigir pessoalmente aos estúdios para *ver* seus programas. Com isso, muitas emissoras tiveram que procurar locais maiores para acolher esse público, além de acomodar melhor seus técnicos e seus equipamentos. Assim, algumas estações passaram a dividir suas instalações entre, de um lado, o estúdio e, de outro, um auditório que comportasse um pequeno público, de modo que esses dois ambientes eram separados por um vidro (TINHORÃO, 1981, p. 50). Tempos depois, o próprio vidro caiu em desuso e as rádios se transformaram em pequenos "teatros-auditórios", podendo abrigar um público cada vez maior e que, sem o isolamento acústico, passava a fazer parte da própria transmissão (TINHORÃO, 1981, p. 55-6).

Essa reestruturação dos estúdios, intimamente ligada à incorporação dos ouvintes à programação radiofônica, acabou gerando os chamados *programas de auditório*, nos quais os interlocutores interagiam com o público presente. O programa *Caixa de perguntas*, idealizado e apresentado por Almirante, cuja estreia aconteceu em 5 de agosto de 1938, transmitido pela Rádio Nacional, é lembrado como um pioneiro nesse gênero. Nele, Almirante oferecia prêmios em dinheiro às pessoas presentes no estúdio que acertassem as perguntas que lhes fossem feitas (AGUIAR, 2007, p. 29-30; TINHORÃO, 1981, p. 65). A partir dele, muitos outros programas nesse formato foram criados, levando muitas pessoas aos auditórios das rádios, que queriam conhecer as feições das vozes que ouviam em seus aparelhos receptores. O público presente era constituído, em sua maioria, por mulheres negras, que passaram a ser chamadas depreciativamente de "macacas de auditório" (PEREIRA, 1967, p. 108).

Para certos setores da crítica radiofônica, a presença do público gerava muito ruído sonoro nos programas, o que dificultava a audição do ouvinte domiciliar. Para além da questão estritamente acústica, uma parcela dessas críticas também condenava, implícita ou explicitamente, o comportamento das pessoas ali presentes. Esses dois elementos aparecem em um pequeno texto, publicado na *Revista do Rádio* de 26 de dezembro de 1953, que comemorava uma melhora nos programas de auditórios.

> Melhorou sensivelmente o nível de comportamento nos programas de auditório. Já não se nota a balbúrdia dos assistentes, os gritos, as vaias, o excesso de entusiasmo. (...) E ganham todos com isso, inclusive os próprios ouvintes presentes nos auditórios. Afinal, rádio é para ser ouvido, antes de tudo, antes de

> qualquer outra finalidade. Pobre dele, do rádio, no dia em que sua força e sua audiência ficassem restritas às áreas limitadas das plateias das emissoras. Há, do lado de fora, por toda a extensão que as antenas atingem, um mundo de ouvintes, legião imensa que não poderia ficar sacrificada, sujeita ao alarido e à impertinência dos frequentadores de auditórios. Felizmente a ordem volta a imperar. (MAIS ORDEM, 26 dez. 1953, p. 58)

Apesar da comemoração, o texto não deixa de expressar uma crítica aos frequentadores dos auditórios. Para isso, parte de um modelo de *ouvinte ideal*, que sabe que o "rádio é para ser ouvido" e convida o ouvinte que está no auditório para que adote uma postura compatível com essa ideia, pois supostamente também sairia ganhando. Para isso, o público do auditório deveria melhorar seu "nível de comportamento", evitando "excessos de entusiasmo", bem como o "alarido" e a "impertinência".

Um exame da programação da Rádio Nacional de setembro de 1956, apresentado por Aguiar (2007, p. 160-3), revela que o gênero que tinha maior número de programas era o de auditório, com 22 diferentes títulos. Atrás dele ficavam os musicais, com 19 programas, as novelas e seriados com 17 e o radioteatro com 11. A listagem apresentada pelo autor traz ainda outros 15 programas classificados como de *mistos* e 8 rotulados como *especializados*.

Chama a atenção nessa lista o fato de que os programas musicais, ao menos em sua quantidade, superavam até mesmo as novelas[9]. A presença da música no contexto radiofônico se intensifica ainda mais ao se lembrar que muitos cantores também se apresentavam nos programas de auditório. Além disso, a se julgar pelo seu título, alguns programas classificados pelo autor como "de auditório" parecem se dedicar à música, como são os casos de *A voz da RCA Victor*, *Nas asas das canções*, *Placar musical* e *Seleções musicais ABC*. O mesmo pode ser afirmado em relação aos programas rotulados como mistos, dentre os quais podem ser citados *Música e beleza*, *Nova história do Rio pela música* e *Recolhendo o folclore*. Por último, o programa *Discos Impossíveis*, classificado como especializado, também parece abarcar a música.

Contudo, paralelamente à popularização da radiofonia e à proliferação de programas musicais dentro dela, havia indícios de certa segmentação na programação

[9] Em uma pesquisa de opinião pública realizada no ano de 1947, apresentada por Ortiz (2006, p. 40-1), a ordem se inverte, de modo que as novelas aparecem em primeiro lugar, com cerca de 45% da preferência do público, e os programas musicais em segundo, com pouco menos de 20%. Dessa pesquisa, a categoria de "programas de auditório" está ausente.

das emissoras. Conforme discute o pesquisador Rodrigo Vicente (2014, p. 49), o chamado “horário nobre” do rádio costumava ser ocupado por programas de maior audiência, especialmente radionovelas, audições humorísticas e programas de auditório. Por outro lado, os “fins de noite” da programação radiofônica eram ocupados por programas voltados à música instrumental. Esse era o caso, por exemplo, de *Quando os maestros se encontram*, que era transmitido às sextas-feiras, às 21h40min, pela Rádio Nacional, contando com arranjos elaborados pelos maestros do *cast* da emissora. Além desse, pode-se citar também o programa *Ritmos do Copacabana*, que era irradiado a partir de 23h30min. diretamente da boate do hotel Copacabana Palace (VICENTE, 2014, p. 52).

Por fim, Vicente (2014) destaca o programa *Música em Surdina*, que também ocupava a mesma faixa de horário, e que deu origem ao Trio Surdina, conjunto que foi bastante elogiado por uma parcela da crítica musical em virtude de seu “apuro técnico” e seu “valor artístico”[10]. O conjunto era formado pelo violonista e guitarrista Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto (1915-1955), pelo violinista Fafá Lemos (1921-2004) e por Chiquinho do Acordeon (1928-1993). De acordo com o pesquisador, a estética desse grupo

> se coadunava com a das pequenas boates em voga, sobretudo, na zona sul do Rio de Janeiro, que eram frequentadas predominantemente por membros de uma fração da classe média que esteve no centro da vida noturna e boêmia de bairros como Copacabana e Ipanema no segundo pós-guerra. (VICENTE, 2014, p. 49)

As reflexões de Edgar Morin sobre a cultura de massa podem ser úteis para esclarecer o que se operava no contexto brasileiro. Segundo o autor, há um duplo movimento que se opera na cultura massificada: por um lado, ela visa abarcar um aspecto o mais amplo possível; por outro lado, cria novas estratificações em seu no interior (MORIN, 1984, p. 37). Morin identifica esse processo acontecendo no rádio, que buscou a partir da década de 1930 abarcar “todo o campo social”, mas também diferenciava seus ouvintes “pelas escolhas das estações e dos programas” (MORIN, 1984, p. 40-1). O autor

[10] O Trio Surdina foi objeto da tese de doutorado de Rodrigo Vicente (2014), que traz discussões aprofundadas sobre o grupo. Em relação à origem do trio e às primeiras críticas que recebeu, ver o item “O início de uma nova era” (VICENTE, 2014, p. 47-52).

vai além e afirma que “essa diferenciação de gostos é também uma diferenciação social parcial” (MORIN, 1984, p. 41).

Tais discussões auxiliam na construção de um olhar sobre o contexto do rádio no Brasil. O aumento do número de emissoras, a ampliação de seu alcance, o surgimento de novos programas, a presença do público nos estúdios e nos auditórios, tudo isso aponta para um veículo de comunicação de massa que buscava ampliar ao máximo o seu alcance. Ao mesmo tempo, a programação radiofônica buscava diferenciar essa grande massa de ouvintes. Assim, em um extremo, apareciam os programas de auditório, que ocupavam o horário de maior audiência e contavam predominantemente com a presença de mulheres negras na plateia. Em outra extremidade, surgiam programas de música instrumental, como o *Ritmos do Copacabana*, transmitido diretamente de uma das boates da zona sul carioca, espaços por onde circulavam segmentos sociais de maior poder aquisitivo. Em outras palavras, à semelhança do que apontou Morin, as tendências à *massificação* e à *segmentação* também se delineavam no contexto radiofônico brasileiro, levando a música popular a igualmente se situar em torno dessas polarizações.

2.5 A “realeza” radiofônica

Num cenário em que a música popular ganhava importância, os cantores e as cantoras acabaram se consagrando como as figuras de maior destaque, transformando-se nos grandes *ídolos* do período. A partir de uma prática que, segundo Federico (1986, p. 56), iniciou-se com o apresentador César Ladeira, os cantores e cantoras do rádio foram “rebatizados”, ganhando uma espécie de epíteto que os acompanhava em suas aparições na programação. Em alguns casos, tais epítetos eram motivados pela suposta *popularidade* ou *aceitação* do cantor, como eram os casos de Déo, “o Ditador de Sucessos”, Sílvio Caldas, “o Caboclinho Querido”, Cyro Monteiro, “o Cantor de Mil e Uma Fãs” e Francisco Carlos, “o Cantor Namorado do Brasil”. Em outros, os intérpretes eram exaltados por suas *qualidades* como cantor, como se nota em Vicente Celestino, “a Voz Orgulho do Brasil”, Carlos Galhardo, “O Cantor que Dispensa Adjetivos”, Francisco Alves, “o Rei da Voz” e Albertinho Fortuna, “o Menino-Revelação”.

Além disso, à semelhança do já se notou em Francisco Alves, havia muitas alusões à *realeza* dos cantores, o que pode ser entendido como uma expressão da proeminência destes no cenário radiofônico. Contudo, ao contrário do *Rei da Voz*, em geral as outras adjetivações de alusão monárquica traziam também menções não às qualidades performáticas, mas ao repertório que os intérpretes costumavam apresentar. Assim, Ademilde Fonseca era rainha *do chorinho*; Carmélia Alves e Luiz Gonzaga eram, respectivamente, rainha e rei *do baião*; Ruy Rey era o soberano no reino *do mambo*; Manezinho Araújo era o rei *da embolada*; e Robertinho Silva aparecia como príncipe *do samba*[11].

Tais adjetivações podem ser pensadas a partir daquilo que o sociólogo Michel Nicolau Netto (2009), referindo-se a outro contexto, apontou como sendo uma *segunda alienação*, que aconteceria no universo musical. De acordo com o autor, no contexto da indústria cultural, a alienação não se esgota no processo tal qual descrito por Karl Marx, no qual o criador tem o seu trabalho destacado de si. Além dessa, há ainda uma segunda alienação, na qual "o criador do bem cultural se torna, ele mesmo, uma imagem destacada de si – ou seja, autônoma a ele – a ser apoderada pela indústria cultural" (NICOLAU NETTO, 2009, p. 191). Nesse caso, o artista não fornece apenas um produto para ser vendido pela indústria cultural, mas ele próprio se transforma em um produto.

Convém destacar que as reflexões de Nicolau Netto foram elaboradas para se pensar o contexto contemporâneo e, mais ainda, mundializado, no qual a integração sistêmica da indústria cultural encontra-se num estágio muito mais avançado do que o dos anos 1940 e 1950. De qualquer modo, tais rotulações que associam os intérpretes a determinado segmento do repertório musical acabavam, de certa forma, cristalizando imagens fixas para eles, que deveriam se manter o mais adequado possível a elas. Surgem, portanto, indícios de que o repertório desses intérpretes já passava por alguma forma de gerenciamento pela incipiente indústria fonográfica.

Além de sua eventual participação em programas musicais, prenunciadas por suas adjetivações, alguns intérpretes chegaram a ter seus programas exclusivos na programação radiofônica. Aguiar (2007, p. 43-4) menciona dois exemplos que se

[11] Os nomes e epítetos dos cantores e cantoras aparece em Aguiar (2007, p. 177).

encaixam nesse caso, cujos protagonistas foram Francisco Alves e Ângela Maria. O programa de Francisco Alves se chamava *Quando os ponteiros se encontram*, e era irradiado aos domingos, ao meio-dia, com apresentação de Lúcia Helena. O programa *Ângela Maria Canta* era transmitido aos sábados, às 14h30min., com produção de Nestor de Holanda, direção musical do maestro Chiquinho e narração de Hamilton Frazão. Seus patrocinadores eram o Colírio Moura Brasil e Cilion, que eram evidenciados logo na apresentação do programa. Nota-se que o próprio corpo da cantora era empregado no *marketing* dos patrocinadores.

> Com seus lindos olhos, muito bem tratados e protegidos pelo Colírio Moura Brasil, com suas pestanas recurvadas com Cilion, aqui está, diante de nós, senhores ouvintes, o olhar terno de uma das mais populares cantoras do rádio brasileiro, Ângela Maria. (RÁDIO NACIONAL, 16 jul. 1955, 1min07s. a 1min26s.)

Analisando as relações de programas da Rádio Nacional apresentadas por Cláudia Pinheiro (2006, p. 234-44) e por Saroldi e Moreira (2005, p. 203-17) verifica-se que outros 14 cantores, sendo 2 duplas e 10 de carreira solo, tiveram seus próprios programas. Foram eles: Alvarenga e Ranchinho, Cauby Peixoto, Dalva de Oliveira, Dick Farney, Elizete Cardoso, Ivon Curi, Linda Batista, Jararaca e Ratinho, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Vicente Celestino. Certamente outras rádios também adotaram semelhante prática, destinando programas específicos para determinados cantores ou cantoras, o que aponta para o destaque que esses artistas ganhavam no cenário radiofônico.

Outro ramo no qual a música popular e seus intérpretes tiveram inserção foi o cinema. Com o advento do cinema falado, algumas empresas cinematográficas brasileiras investiram na produção de filmes com números musicais, contando, para isso, com os intérpretes do período. Um dos pioneiros desse formato foi o filme *Cousas nossas*, de 1931, que levava às telas Paraguassu (1890-1976), cantor atuante nas serestas paulistanas (GALVÃO; SOUZA, 1997, p. 468). Alguns anos depois, outra produção bastante comentada, o filme *Alô, alô, carnaval*, de 1936, já reunia em seu elenco um grande número de músicos, dentre os quais se incluíam as cantoras Carmen Miranda e Dircinha Batista; os cantores Francisco Alves, Mário Reis, Almirante e Lamartine Babo; a dupla Joel e Gaúcho; os conjuntos vocais Bando da Lua e Quatro Diabos; e, por fim, o regional de Benedito Lacerda (AUGUSTO, 1989, p. 217).

Durante a década de 1940, a produção de filmes musicais teve grande impulso com a fundação da Atlântida em 1941, especializada nesse gênero, especialmente em sua vertente cômica. Sua primeira comédia musical, *Tristezas não pagam dívidas*, de 1944, contou com a presença de Silvio Caldas, Quatro Ases e Um Coringa, Zilah Fonseca, Joel e Gaúcho, Blecaute, Marion, Dircinha Batista e Emilinha Borba (CIOCCI; CARRASCO, 2013, p. 76). Ao longo das produções cinematográficas, os números musicais foram adquirindo progressiva importância na progressão dramático-narrativa dos filmes, de modo que os cantores e cantoras do rádio passaram a ocupar o espaço antes reservado a atores de formação teatral. Conforme analisam Ciocci e Carrasco, "como as canções tinham um lugar de destaque nas produções, era pré-requisito que o protagonista cantasse. Se o ator não conseguia se adaptar ao canto, ele perdia seu lugar para o cantor que conseguisse atuar" (CIOCCI; CARRASCO, 2013, p. 80).

Além das comédias musicais, a música popular e seus cantores se inseriam em produções cinematográficas de teor dramático. Nesse segmento, o destaque ficou com o filme *O ébrio*, de 1946, estrelado pelo cantor Vicente Celestino e dirigido por sua esposa, Gilda de Abreu. Seu enredo se baseava na canção homônima, composta por Celestino, que a gravou pela primeira vez em 1936, cujo texto narra a trajetória de declínio de um personagem após ser abandonado por sua companheira. A partir dessa canção, o cantor elaborou um roteiro para uma peça teatral, que começou a ser encenada em 1941 e que, por fim, chegou às telas de cinema. Segundo Galvão e Souza, o filme *O ébrio* constituiu "um dos maiores sucessos que o cinema brasileiro já conheceu em toda a sua história" (GALVÃO; SOUZA, 1997, p. 484).

Outro mecanismo digno de menção eram os concursos de *Rei* e de *Rainha do Rádio*. A eleição da Rainha do Rádio passou a ser feita de maneira mais sistemática pela Associação Brasileira de Rádio a partir de 1948. A entidade tinha o objetivo de construir o Hospital dos Radialistas, bem como de levantar fundos para fazer uma Caixa de Aposentadoria e Pensões. Para isso, concebeu a ideia de organizar os concursos para eleger a Rainha do Rádio, vendendo o direito ao voto (HUPFER, 2009, p. 41).

Porém, antes ainda dos concursos da ABR, outros órgãos tomaram para si a atribuição de coroar os cantores radiofônicos. No caso dos homens, a primeira menção a esse concurso que se localizou ao longo dessa pesquisa apareceu em um breve

comentário publicado na revista *Carioca*, de 21 de fevereiro de 1942, no qual se lê que o título de Rei do Rádio havia ficado, *mais uma vez*, com Francisco Alves. Segue o texto: "Francisco Alves possui, no nosso 'broadcasting', uma situação ímpar. Ainda há pouco, assistimos a mais uma prova do seu prestígio, não deixando que passasse a outra cabeça a disputada coroa de 'rei do rádio'" (POR TRÁS, 21 fev. 1942, p. 40). Há indícios, portanto, de que o concurso já havia se realizado anteriormente e que se tratava de algo que despertava a cobiça dos cantores por se constituir numa forma de ter prestígio

Tempos depois, mais precisamente em 1948, encontram-se referências a Nelson Gonçalves como o detentor da coroa do rádio. Em uma minibiografia do cantor publicada na *Revista do Rádio*, nota-se que a obtenção desse título aparecia, assim como no caso da de Francisco Alves, como indício de consagração artística.

> Nelson Gonçalves. Outro gaúcho que venceu no Rio de Janeiro. Nasceu no Rio Grande do Sul, foi criado em São Paulo e canta no Rio de Janeiro. – O que é que ele é? – Um ótimo cantor... Tem fãs por toda parte, já gravou mais de duzentos discos. *Durante anos consecutivos*, foi aclamado "Rei do Rádio" e no Carnaval do ano passado... Um grande cantor, não resta dúvida. (BIOGRAFIAS, 2 mar. 1948, p. 20, grifos nossos)

Já em 1952, Lenharo (1995, p. 69) localizou a notícia de que o título passava de Nelson Gonçalves para Jorge Goulart. Redigida por Fernando Lobo para o periódico *A Noite* de 26 de junho de 1952, a matéria associava a eleição de Goulart à sua consagração no meio musical.

> Sem dúvida, o notável cantor da Nacional tem este ano o seu ano de boa estrela. O contrato alto e logo do Copacabana Palace, o sucesso de "Dominó" – o êxito em marcha de "Jezebel" e agora um título cobiçado, ganho por conta de seu prestígio seguro. (apud LENHARO, 1995, p. 69)

Em relação às mulheres, o primeiro concurso se deu em 1936, organizado pelo periódico *Diários Associados*. A votação não foi aberta ao grande público, mas foi feita apenas por jornalistas e profissionais do meio radiofônico. Nele, Linda Batista sagrou-se como a Rainha do Rádio. Tempos depois, outros dois concursos foram realizados, em 1941 e 1943, ambos afirmando a *realeza* de Linda Batista. Somente em 1948, já sob a organização da ABR, que Linda abdicou do certame, mas o título ainda ficou em família, uma vez que quem se consagrou como Rainha do Rádio foi sua irmã, Dircinha Batista (HUPFER, 2009, p. 59-60).

Nos anos seguintes, o concurso de Rainha do Rádio foi promovido de maneira sistemática, e envolvia não só o público, que votava em seus ídolos, mas também as gravadoras, emissoras e arrecadadoras, uma vez que a vitória no certame significava "triunfo, prêmio, reconhecimento público, estrelato" (LENHARO, 1995, p. 70). Nesse sentido, como os votos eram comprados e o principal interesse da Associação era justamente angariar fundos, a decisão raramente ficava, de fato, nas mãos dos ouvintes, mas sofria interferência de setores economicamente fortes.

O concurso de 1949 tornou-se emblemático nesse sentido. A cantora paulistana Marlene ainda estava no início de sua carreira, mas havia sido escolhida pela Antarctica para promover seu novo produto, o Guaraná Caçula. Com isso, a empresa investiu na formação de fã-clubes da cantora, estimulando a votação do público. Além disso, compraram uma quantidade expressiva de votos, que fez com que Marlene superasse Emilinha Borba, que era a cantora de maior popularidade na época e que, durante praticamente todo o concurso, esteve na liderança (HUPFER, 2009, p. 42-4). Com isso, nos dizeres de Hupfer, a Antarctica não só "vendeu o guaraná Caçula como um outro produto chamado Marlene" (HUPFER, 2009, p. 44).

A Tabela 1 traz uma cronologia das cantoras consagradas como Rainhas do Rádio, conforme dados trazidos por Hupfer (2009, p. 57-72). Dentre elas, a votação mais expressiva foi alcançada por Ângela Maria, que obteve quase 1,5 milhão de votos.

Ano	Cantora
1936	Linda Batista
1948	Dircinha Batista
1949	Marlene
1951	Dalva de Oliveira
1952	Mary Gonçalves
1953	Emilinha Borba
1954	Ângela Maria
1955	Vera Lúcia
1956	Dóris Monteiro
1958	Julie Joy

Tabela 1: *Rainhas do Rádio. Fonte: Hupfer (2009, p. 57-72).*

Nos dizeres de Napolitano (2010, p. 65), os concursos de Rei e Rainha do Rádio apontam para a existência de um *star-system* no Brasil, ainda precário, mas em

vias de consolidação. Nesse sistema, os cantores e cantoras do rádio ocupavam um papel de destaque. Mesmo com o sucesso das radionovelas ou dos programas de auditório, não foi em torno de atores ou atrizes e tampouco dos animadores dos auditórios que se definiu a *realeza* do rádio, e sim em torno dos intérpretes da música popular.

2.6 *Revista do Rádio* e *Revista da Música Popular*

Conforme já se observou, a partir da década de 1930 algumas empresas do setor de periódicos decidiram expandir suas atividades em direção à radiofonia. Dessa forma, as relações entre a música popular, o rádio e a imprensa começaram a se estender ao ramo dos negócios. Porém, conforme lembra o jornalista Tárik de Souza (2006), desde o final do século XIX a música popular já tinha inserção nos periódicos. Em sua maioria, tais jornais e revistas traziam as partituras, as letras das canções ou anúncios ligados a lançamentos do nascente setor fonográfico. Nesse ramo, encontravam-se folhetos como "O Phonographo" (1878) e "Echo Phonografico" (1903-1904), bem como os jornais *Jornal de Modinhas* (1908), *A Modinha Brasileira* (1928-1931), *A Modinha* (1938), além da *Revista Musical* (1923-1928) que, segundo o jornalista, não alcançou ampla repercussão. Por fim, Souza destaca o periódico *Phono-Arte*, que circulou entre 1928 e 1931, e se tornou, em sua avaliação, a "primeira publicação influente de música no país" (SOUZA, 2006, p. 16).

Com o crescimento do setor radiofônico dos anos 1940 e 1950, a música popular e os profissionais ligados ao rádio foram progressivamente ampliando sua inserção no setor editorial, que se expandia e diversificava no período[12]. Primeiramente isso se dava, em continuidade com o que já se fazia em períodos anteriores, através de colunas específicas dentro de jornais ou revistas de assuntos gerais, como o *Jornal do Brasil* ou o *Última hora*. Complementarmente, o cenário radiofônico passou a ser tratado com mais detalhes em revistas mais voltadas para o mundo das artes e do

[12] Segundo Ortiz (2006), até 1946 nenhum periódico havia realizado uma tiragem maior do que 200 mil exemplares. Porém, em 1948 a revista *Cruzeiro* já apresentava uma edição de 300 mil exemplares, número que chegaria a 550 mil no ano de 1952. O sociólogo afirma ainda que tal expansão foi impulsionada em partes pelas revistas de fotonovelas, como a *Grande Hotel* em 1951 e a *Capricho* em 1952, que se apoiavam no sucesso das radionovelas (ORTIZ, 2006, p. 42-3).

entretenimento, como a revista *Carioca*. Por último, durante as décadas de 1940 e 1950, surgiram revistas dedicadas exclusivamente ao rádio e à música popular, dentre as quais se destacam a *Revista do Rádio* e a *Revista da Música Popular*. Essas duas publicações podem ser tomadas como representativas da segmentação que se operava no cenário musical, de modo que cada uma delas representaria uma extremidade desse processo.

A *Revista do Rádio* teve seu primeiro exemplar lançado em fevereiro de 1948 e tinha Anselmo Domingos como editor e Borelli Filho como chefe de redação. A princípio, sua periodicidade era mensal, mas se tornou semanal a partir de sua edição de número 25, publicada em 4 de março de 1950. Em linhas gerais, o foco da revista era voltado para a vida privada dos artistas do mundo do rádio, apresentando informações sobre sua trajetória, seu cotidiano, as tensões e polêmicas de sua vida pessoal ou artística. Além disso, a *Revista do Rádio* trazia muitas fotos dos artistas, impressas em tons de cinza no corpo do periódico e coloridas nas capas. Convém lembrar que as imagens dos periódicos, na época, eram uma das poucas maneiras do ouvinte do rádio conhecer a fisionomia de seus ídolos.

As cantoras e os cantores do rádio foram presença marcante na RR. Em relação às capas do periódico, o jornalista Rodrigo Faour (2002) fez um levantamento para verificar aqueles que mais apareceram nesse espaço, informando os nomes dos seis profissionais mais recorrentes, sendo três homens e três mulheres. No setor feminino, o pódio foi ocupado exclusivamente por cantoras, ficando Emilinha Borba na primeira colocação, com cerca de 75 capas, seguida por Ângela Maria com 52 e Marlene com 37. Dentre os homens, encontram-se dois cantores e um apresentador. O cantor Cauby Peixoto foi o que mais vezes apareceu, conquistando cerca de 40 capas, seguido pelo apresentador César de Alencar com 19 e pelo cantor Ivon Curi com 17 (FAOUR, 2002, p. 56).

Possivelmente a principal marca da RR eram as diversas seções voltadas especificamente para partilhar com o leitor-ouvinte aspectos da vida pessoal dos artistas do rádio, nas quais os cantores tiveram grande inserção. Faour (2002, p. 34-42) indica algumas delas, cujos títulos, por si só, são bastante esclarecedores de seu caráter: “Buraco da fechadura”, “Ficha completa”, “Eu sou assim”, “Entrevista Teco-teco”, “24h na vida de um artista” e “Minha casa é assim”. Além dessas, o autor destaca outra seção,

considerada por ele como muito popular, cujo título era “Mexericos da Candinha” e foi publicada a partir da edição de 17 de fevereiro de 1953, trazendo detalhes íntimos da vida pessoal dos artistas (FAOUR, 2002, p. 123), que iam desde sua maneira de empregar o dinheiro, sua vida amorosa, suas excentricidades e seus desentendimentos. Apenas para dar um exemplo, citado por Faour, em uma edição de 1953 a seção comentava, em tom leve, porém moralista, sobre uma festa que Humberto Teixeira teria promovido “lá nos cafundós da Gávea”, na qual “lá pelas tantas, a ordem era reviver os tempos de Adão e Eva! E olhem que muita gente boa estava presente... Esse Humberto!” (FAOUR, 2002, p. 127).

A *Revista da Música Popular*[13], por sua vez, ainda que também compartilhasse informações sobre os músicos, não fazia disso o seu foco[14]. Seu principal intuito era discutir o *repertório* da música popular. O editorial de sua edição de número 13, de junho de 1956, citado pelo sociólogo Dmitri Cerboncini Fernandes (2010, p. 140), salienta esse aspecto com clareza: “Já frisamos, e mais de uma vez, que esta REVISTA não publica notícias e artigos visando a vida particular de artistas ou notas comentando certos fatos escandalosos que, infelizmente, ocorrem em nosso meio musical” (COLEÇÃO, 2006, p. 665, caixa-alta no original).

O periódico tinha Lúcio Rangel como diretor-responsável e Pérsio de Moraes no cargo de diretor-gerente, que também se encarregavam de redigir algumas colunas da publicação. A revista circulou de setembro de 1954 a setembro de 1956, produzindo um total de quatorze edições, lançadas em geral com periodicidade mensal, mas com algumas chegando às bancas a cada dois ou três meses[15]. Seu editor-responsável, Lúcio

[13] A coleção completa dessa revista foi publicada em fac-símile pela Funarte (COLEÇÃO, 2006).

[14] Exemplo disso pode ser lido no editorial da terceira edição da RMP, de dezembro de 1954, no qual se afirma que “o GRANDE acontecimento do mês” havia sido o regresso de Carmen Miranda dos Estados Unidos (COLEÇÃO, 2006, p. 129, caixa alta no original), assunto que, conforme se discutirá na sequência, também ocupou as páginas da RR. Convém destacar que a forma pela qual ambas as revistas abordam o assunto é diferenciada e que uma análise dessas diferenças seria bastante esclarecedora. Contudo, para o momento, convém apenas sublinhar que, embora os acontecimentos pessoais dos artistas não sejam o foco das preocupações da RMP, eles acabam inevitavelmente aparecendo em suas páginas.

[15] Alguns editoriais da RMP dão indícios de que o periódico passava por dificuldades financeiras. O texto da edição de número 4, de janeiro de 1955, lamentava o fato de que os fabricantes e as lojas de discos não estavam fazendo anúncios em suas páginas, apontando a Continental Discos como uma exceção (COLEÇÃO, 2006, p. 181). Por sua vez, na décima segunda edição, de abril de 1956, o editorial buscava se desculpar pela irregularidade da publicação: “Esta Revista não tem aparecido com a regularidade que desejaríamos. Infelizmente, circunstâncias inteiramente independentes de nossa vontade vem contribuindo para isso.” (COLEÇÃO, 2006, p. 613).

Rangel, formou-se em Direito e, ainda na década de 1930 estabeleceu contato com um círculo de intelectuais dentre os quais se incluíam o poeta modernista Mário de Andrade (1893-1945), que também dedicou grande parte de sua produção intelectual a pesquisas ligadas à música brasileira (VICENTE, 2014, p. 79-80).

No entender de vários estudiosos, a RMP significou, se não a primeira, ao menos a mais significativa iniciativa de uma *crítica musical especializada* na música popular até então. Conforme demonstra a pesquisadora Liliana Harb Bollos (2010, p. 31-68), a crítica musical no Brasil, desde o século XIX, era dominada pelo pensamento e pelo repertório da música erudita, que teve em Mário de Andrade um de seus expoentes. Além disso, havia as já mencionadas publicações que traziam partituras, letras ou informações sobre a produção fonográfica ligada à música popular, mas que, no entender de Bollos (2010) e Souza (2006), não chegavam a constituir uma crítica musical sólida.

Segundo Napolitano (2010, p. 61), a RMP era voltada especificamente para um público mais restrito e contava com um grupo mais intelectualizado entre seus colaboradores. Apenas para exemplificar, o periódico trazia textos publicados por Mário de Andrade, já falecido àquela época. O poeta modernista Manuel Bandeira (1886-1968) também esteve nas páginas da RMP em três edições, com os textos “O enterro de Sinhô”, “Sambistas” e “Literatura de violão”. Além disso, a revista também publicou uma série de matérias intitulada *História social da música popular carioca*, redigida por Mariza Lira, que, conforme se vê em Bollos (2010), havia publicado em 1934 o livro *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Sua coluna apareceu em praticamente todos as edições da revista[16], e muitas vezes trazia excertos de partitura, pressupondo um público que fosse letrado na grafia musical (COLEÇÃO, 2006, p. 149, 239, 315, 371, 467 e 519). Por fim, o periódico contava com a colaboração praticamente contínua de Fernando Lobo, o qual se tornou assunto da própria revista na edição de abril de 1956, na qual se noticiava que, em durante sua estadia em Paris, ele havia feito um curso sobre música concreta na Ecole D’Essai, criada pelo próprio Pierre Schaeffer (1910-1995), um dos fundadores dessa vertente da música contemporânea (COLEÇÃO, 2006, p. 652-3).

[16] Essa série só não apareceu nas duas primeiras edições, bem como na de número 8, que foi dedicada exclusivamente ao falecimento da cantora Carmem Miranda.

Para se compreender com mais detalhes como se configuravam as diferenças entre esses dois periódicos, serão examinados dois números, um de cada revista, ambos lançados no mesmo mês e ano. Foram tomadas as edições de 26 de fevereiro de 1955 da *Revista do Rádio* (REVISTA DO RÁDIO, 26 fev. 1955) e a do mesmo mês e ano da *Revista da Música Popular* (COLEÇÃO, 2006, p. 231-82). Na capa da RR (Figura 1), o cantor Nelson Gonçalves aparece junto com sua esposa, a atriz e cantora Lourdinha Bittencourt, ambos sorridentes, sem nenhuma menção a seus nomes. A foto ocupa praticamente a página inteira, sendo completada apenas pelo cabeçalho com o título do periódico e o rodapé com informações básicas sobre a edição e seu preço de 4 cruzeiros, em fundo azul e com os escritos na cor branca. O cantor veste uma camisa clara, provavelmente branca, e sua companheira está com ombros e braços expostos. Dentre as cores, destacam-se o fundo em amarelo vivo, o branco dos dentes de ambos, bem como do brinco da orelha esquerda de Lourdinha, e o vermelho da roupa da atriz, que reaparece no batom de seus lábios e em seus cabelos, aparentemente ruivos. Avançando-se até a última página da *Revista do Rádio*, pode-se ler um breve comentário na parte inferior esquerda da página sobre a foto da capa: “Nelson Gonçalves e Lourdinha Bittencourt (ele, o melhor cantor de 1954) ilustram a capa de hoje. Pelo sorriso do casal, alguém pode duvidar que ele e ela não sejam felizes?”.

Já a capa da RMP (Figura 2) tem um fundo predominantemente branco. O nome do periódico ocupa cerca de um terço do espaço da capa, situando-se na parte superior e alinhado à esquerda. Logo abaixo e alinhado à direita, aparece a foto de Elizete Cardoso, em preto e branco, devidamente identificada. Envolvendo sua foto há uma espécie de contorno em formato de losango de coloração alaranjada, que consiste no único objeto colorido da capa. À direita da foto, aparecem os títulos de algumas matérias da revista, a saber: Ritmos carnavalescos; Ismael Silva, um mestre do samba; O condutor e a música popular; Variações sobre o baião; 50 músicos que influenciaram o jazz; Booker Pitman está muito vivo; Brasileiro em Paris. Um pouco abaixo e ainda à esquerda, aparecem os dados da edição e o seu custo de 6 cruzeiros. Virando-se a página, pode-se ler o editorial da revista, que traz comentários elogiosos sobre a intérprete ilustrada na capa, referida como “a grande intérprete da música popular carioca”.

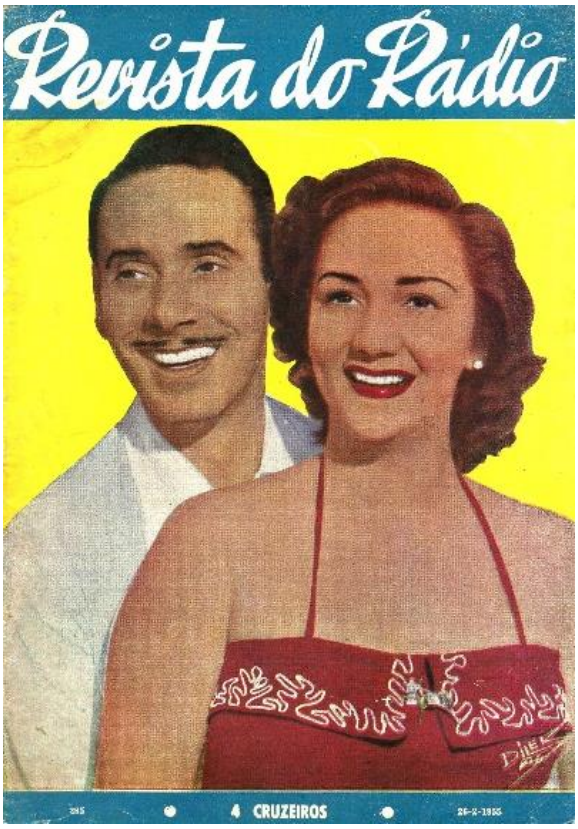

Figura 1: *Capa da* Revista do Rádio*, n. 285, de 26 de fevereiro de 1955.*

Figura 2: *Capa da* Revista da Música Popular*, n. 5, de fevereiro de 1955.*

De volta à Revista do Rádio, em relação aos destaques de suas matérias, o periódico apresentou 23 profissionais do meio radiofônico, dentre os quais predominavam as cantoras com 9 nomes, os cantores com 4 e os locutores com o mesmo número (Tabela 2). O cantor Orlando Correia e a cantora Carmen Miranda foram colocados em maior evidência, recebendo cada um uma matéria de três páginas. A reportagem sobre Orlando Correia retratava o seu casamento, trazendo um grande número de fotos. A matéria sobre Carmen Miranda tinha o título de "Todo mundo beijou Carmen", que poderia produzir um duplo-sentido. Porém, ao ler o texto e ver as dez fotos, fica-se sabendo que Carmen havia regressado há pouco ao Brasil e que estava se confraternizando com amigos, recebendo muitos beijos carinhosos.

Nomes em destaque na RR n. 285, 26 fev. 1955			
Nome	**Ofício**	**Quantidade de páginas**	**Localização (páginas)**
Orlando Correia	Cantor	3	21 a 23
Carmen Miranda	Cantora	3	3 a 5
Luís Vieira	Cantor	2	48 a 49
Ângela Maria	Cantora	2	19 e 45
Marlene	Cantora	2	8 a 9
As Três Marias (Hednar, Maria Teresa e Consuelo)	Cantoras	2	12 e 13
Sérgio de Oliveira	Locutor	2	16 e 17
Osvaldo Moles	Produtor	2	40 e 41
Álvaro Aguiar Júnior	Rádio-ator	2	25 e 26
Pier Angeli	Atriz	1	24
Jackson do Pandeiro	Cantor	1	43
Nelson Gonçalves	Cantor	1	capa
Carmen Costa	Cantora	1	19
Emilinha Borba	Cantora	1	6
Vera Lúcia	Cantora	1	7
Ary Barroso	Compositor	1	50
Antônio Carlos	Humorista	1	45
Celestino Silveira	Locutor	1	39
Reinaldo Dias	Locutor	1	10
Roberto Corte Real	Locutor	1	23
Amélia Simone	Rádio-atriz	1	33

Tabela 2: *nomes em destaque na edição 285, de 26 de fevereiro de 1955, da* Revista do Rádio.

Alguns detalhes merecem ser destacados para se caracterizar melhor a RR. A matéria de duas páginas sobre o locutor Sérgio de Oliveira, por exemplo, faz parte da coluna *24 horas na vida de (...)*. Assim, ela traz um conjunto de fotos nas quais ele

aparece se barbeando, tomando um copo de leite, exercendo seu ofício à frente do microfone da emissora em que trabalha e sentado na poltrona de sua casa, lendo um livro. Cada imagem é seguida por uma breve legenda, trazendo mais detalhes sobre a rotina do locutor.

Outra matéria de duas páginas que chama a atenção é aquela que se refere ao cantor Luís Vieira. O foco da reportagem é mostrar um gesto caridoso do intérprete, que havia decidido tomar conta do menino Manoelzinho, que conhecera em Campina Grande. Segundo o texto, o garoto lhe havia pedido uma fotografia e acabou atraindo o interesse do cantor, que, por fim, conseguiu autorização dos pais para levá-lo ao Rio de Janeiro.

Interessante também é a matéria sobre Ary Barroso, que ocupa a última página do periódico. Sob o título “Um homem sem amizades”, redigida pelo próprio Anselmo Domingos, diretor da revista, o texto consiste num inventário de situações conflituosas entre o compositor e outras personalidades do cenário musical. Nessa mesma linha, a página dedicada à rádio-atriz Amélia Simone fazia parte da coluna *Buraco da fechadura* e trazia curiosidades como “adora cantar no banheiro”, “um pouco supersticiosa”, “usa uma pulseira com sete figas”, “não acredita em macumba” e “fica com água na boca só ao ouvir falar de uma boa feijoada”.

Por fim, não poderia faltar a famosa seção *Mexericos da Candinha*. Nessa edição em específico, fica-se sabendo que a cantora Marlene está loteando um terreno de sua propriedade em Petrópolis, que teria ocorrido uma discussão entre Carmen Miranda e Aracy de Almeida na boate do Copacabana Palace e que Ary Barroso não gostava de andar com muito dinheiro no bolso. Além disso, em tom de intimidade, “Candinha”, a despeito de não ser uma pessoa de carne e osso, conforme apontou Faour (2002), dá um recado ao locutor Manoel Barcelos: “Manoel Barcelos, meu querido, pare com esse negócio de me confundir com o Max Gold. Você é um dos poucos no rádio que me conhecem pessoalmente. Você sabe quem eu sou; apenas finge não saber por conveniência, não é amor?”.

Por sua vez, o exemplar analisado da *Revista da Música Popular* traz um número menor de artistas em destaque. Ainda que outros nomes possam aparecer ao longo dos textos, apenas 11 músicos são enfatizados nas matérias. Dentre eles, há um

predomínio dos compositores, que somam 4 no total, sendo que um deles, Villa-Lobos, é ligado à música erudita. A lista se completa com 3 instrumentistas, que se igualam em número às cantoras, seguidas por um único cantor (Tabela 3). Nota-se, portanto, que os cantores aparecem com um destaque bem reduzido em relação à RR.

Nomes em destaque na RMP n. 5, fev. 1955			
Nome	**Ofício**	**Quantidade de páginas**	**Localização (páginas)**
King Oliver	Instrumentista	5	42 a 46
Ary Barroso	Compositor	3	30, 31 e editorial
Francisco Alves	Cantor	2	26 e 27
Elizete Cardoso	Cantora	2	capa e editorial
Ismael Silva	Compositor	2	4 e 5
Philippe-Gérard	Compositor	2	14 e 15
Booker Pitman	Instrumentista	2	38 e 39
Ângela Maria	Cantora	1	29
Dircinha Batista	Cantora	1	28
Heitor Villa-Lobos	Compositor	1	34
Sidney Bechet	Instrumentista	1	41

Tabela 3: *nomes em destaque na edição 5, de fevereiro de 1955, da* Revista da Música Popular*.*

Em relação ao estilo editorial, há momentos em que a *Revista da Música Popular* se aproxima da *Revista do Rádio*, como no caso das matérias sobre Ângela Maria e Dircinha Batista. Ambas foram mencionadas na coluna *Rádio em 30 dias*, redigida por Nestor de Holanda, que traz informações do cenário radiofônico. Ângela Maria é apresentada em uma fotografia na qual se encontra falando ao telefone e segurando uma garrafa de Coca-Cola, imagem que lembra a coluna *24 horas na vida de (...)*, da RR. A matéria de duas páginas sobre Ary Barroso também lembra o da revista de Anselmo Domingos. Uma dessas páginas é constituída apenas por duas fotografias, uma delas mostrando o numeroso público que assistia aos shows do compositor em Punta del Este. Na outra, metade dela também traz fotos, dessa vez dos artistas que faziam parte do espetáculo de Ary, fazendo com que o texto da reportagem ocupasse um espaço bastante pequeno.

Por outro lado, a matéria de duas capas sobre Francisco Alves consiste na terceira parte de sua discografia, organizada por Sílvio Túlio Cardoso, apresentando uma listagem com diversas gravações do intérprete. Há duas ilustrações do cantor, sendo uma caricatura de seu rosto e uma foto, na qual aparece segurando um violão. À exceção

dessas imagens, as duas páginas são preenchidas com nomes de diversos discos do intérprete.

Há que se chamar a atenção também para o fato de que a matéria de maior número de páginas foi destinada a um instrumentista estrangeiro: o jazzista negro estadunidense King Oliver. A matéria traz uma fotografia do músico na primeira página, além de muitas informações sobre sua trajetória, bem como dos músicos de sua Creole Jazz Band. Assim, conforme se discutirá em seções futuras do trabalho, embora a RMP seja um periódico voltado para a música brasileira, as discussões sobre o jazz ocupavam um espaço importante. Ainda nessa edição, além da reportagem sobre Oliver, há ainda uma outra sobre o clarinetista Booker Pitman, ocupando duas páginas, um comentário de uma página inteira sobre o disco *Jelly Roll Morton's Kings of Jazz*, uma listagem elaborada por Jorge Guinle com "50 músicos que influenciaram o jazz" ocupando duas páginas e uma matéria de José Sanz na qual elogiava a criação de institutos de pesquisa voltados ao estudo do jazz.

O carnaval, evento que se aproximava, foi abordado em duas matérias da RMP. Contudo, elas não se destinavam a tratar dos "sucessos" programados para as festividades daquele ano. Ao contrário, Mariza Lira, em uma matéria de quatro páginas que fazia parte de sua série *História social da música popular carioca*, discutia os "Ritmos Carnavalescos", iniciando sua narrativa no período do Imperador Pedro II. Além de uma pequena ilustração do rosto da autora, há uma foto de Sinhô e a reprodução da partitura para piano da marcha carnavalesca "Ô abre alas". Além disso, Jarbas Mello escreveu uma crônica trazendo canções carnavalescas que lhe ficaram na memória. Por fim, havia outra crônica de duas páginas escrita por Jota Efegê sobre "O condutor de bonde, personagem quase clássica do cancioneiro carnavalesco".

Em síntese, nota-se que esses dois periódicos, mesmo com seus pontos de encontro, apontavam para ideários bastante distintos. A *Revista do Rádio*, em grande medida, dedicava-se aos acontecimentos do momento e aos grandes *astros e estrelas* do cenário radiofônico. Por isso, pressupunha um leitor ávido por conhecer os detalhes da vida íntima dos profissionais do rádio. Além disso, em geral, os artistas retratados em suas páginas eram brasileiros (na revista analisada, a única exceção ficou por conta da atriz do cinema dos Estados Unidos, Pier Angeli). Já a *Revista da Música Popular*

exaltava os *personagens e os feitos do passado*, como se nota em sua abordagem do carnaval. Seu público-alvo era o leitor interessado em discutir as características e a história da música popular, chegando até a exigir que fosse letrado na escrita musical. Por último, discutia praticamente em pé de igualdade a produção musical brasileira e a estadunidense, pressupondo um leitor que se mantivesse informado acerca de ambos os repertórios.

Diante de todas essas questões, pode-se afirmar que a RR e a RMP podem ser tomadas como mais um indício dos processos de diferenciação que aconteciam no período aqui estudado. Reunindo todos no âmbito do mercado editorial, essas publicações dividiam os leitores em sua curiosidade por saber sobre o casamento de Orlando Correia ou sobre a Creole Jazz Band. Novamente se nota que a massificação e a segmentação caminhavam lado a lado também no setor de publicações, que carregava consigo a música popular e seus artistas.

3 PRODUÇÃO FONOGRÁFICA E EMBATES SIMBÓLICOS

Durante as décadas de 1940 e 1950, os institutos especializados de pesquisa de opinião pública ainda estavam se consolidando no Brasil. De acordo com Martini (2011, p. 26-7), a primeira empresa desse ramo a se instalar na América Latina foi o IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), fundado em São Paulo em 1942. Nesse mesmo ano, o instituto realizou pesquisas em domicílios das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro com o intuito de averiguar a audiência das rádios. Possivelmente os resultados de tais pesquisas eram utilizados para orientar as decisões do setor publicitário, o que explica, ao menos em parte, o fato do rádio ter entrado desde tão cedo nas preocupações desse instituto. Porém, as pesquisas realizadas pelo IBOPE nesse período ainda não buscavam desvendar as preferências do público, mas averiguar a eficácia das diferentes emissoras radiofônicas enquanto meios de comunicação de massa.

Diante disso, alguns periódicos assumiram para si a tarefa de verificar, através de diferentes métodos, as preferências musicais do público. A *Revista do Rádio*, por exemplo, consultava as gravadoras e/ou lojas de discos da cidade do Rio de Janeiro e informava em suas edições os discos mais vendidos[17]. Tais listagens consistem em um importante material para se conhecer um pouco sobre o consumo fonográfico do período, uma vez que, pelo que consta no acervo do IBOPE no Arquivo Edgar Leuenroth da UNICAMP[18], o instituto só começou a sondar a venda de discos a partir do ano de 1967. Contudo, convém destacar que seus dados se restringem à cidade do Rio de Janeiro e, a partir de meados de 1954, a São Paulo. Além disso, tais pesquisas abrangem apenas o público consumidor de discos, excluindo muitas vezes aqueles que ouviam música exclusivamente pelo rádio.

Outros periódicos, por sua vez, buscaram conhecer as preferências musicais através do recebimento de correspondências de seus leitores. Desse modo, o âmbito geográfico da pesquisa poderia se ampliar, abrangendo as cidades pelas quais o periódico circulava. Além disso, tal sondagem acabava contemplando também os

[17] Para maiores informações, ver Apêndices.
[18] Disponível em: <http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/>.

ouvintes de rádio, que podiam expressar suas preferências por meio de cartas. Por outro lado, tais enquetes acabavam sendo restritas, em primeiro lugar, a um público alfabetizado e, depois, aos leitores do periódico em questão. De qualquer modo, e tendo em mente as limitações anteriormente expostas, são esses dados que pautarão boa parte das discussões sobre a produção fonográfica dos anos 1940 e 1950 apresentadas na sequência.

3.1 Sambas, marchas e choro em ritmo de legitimação

Ao se verificar as listagens de vendas de discos publicadas pela *Revista do Rádio*, nota-se que, ao menos até os primeiros anos da década de 1950, o samba marcava forte presença[19]. Suas aparições seguiam uma estratégia de segmentação dos lançamentos fonográficos, que se balizava por dois grandes eventos: o carnaval e as festividades juninas. Assim, nos primeiros meses do ano, eram lançados diversos sambas e marchas visando o carnaval; já no meio do ano, os lançamentos consistiam predominantemente em canções em andamento mais lento ou com remissão ao universo rural, estimulados pelas festas juninas. Essa segmentação das vendas pode ser observada comparando-se, por exemplo, as músicas mais vendidas em janeiro e em julho de 1951 (Tabela 4). Se não fosse a presença de duas batucadas – uma delas com alusão ao samba em seu título – e de um baião, a listagem de janeiro traria exclusivamente sambas e marchas, com quatro e três ocorrências respectivamente. Já quando se olha a listagem publicada na primeira edição de junho do mesmo ano, aparecem apenas três sambas e nenhuma marcha. A relação de músicas se completa com cinco canções classificadas como baião, outra como bolero e um choro.

[19] Por mais que o repertório estrangeiro e o nacional sempre estivessem representados nas listagens, ao final da década de 1950 a música estrangeira, especialmente a estadunidense, passou a ocupar um espaço mais significativo entre as músicas mais vendidas. Para maiores detalhes sobre isso, ver os Apêndices.

Revista do Rádio, n. 69, 2 jan. 1951					
No	**Título**	**Compositor**	**Intérprete**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Madalena	Ayrton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
02	Lili	Haroldo Lobo / David Nasser	Francisco Alves	Samba	Odeon
03	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
04	Sereia de Copacabana	Wilson Batista / Nássara	Jorge Goulart	Marcha	Continental
05	Sambou de pé no chão	Ataulfo Alves / Garcez	Carlos Galhardo	Batucada	Victor
06	Tomara que chova	Paquito / Romeu Gentil	Emilinha Borba	Marcha	Continental
07	Ai, cachaça	Fernando Lobo / Manezinho Araujo	Black-Out	Batucada	Continental
08	Toureiro	Haroldo Lobo / David Nasser	Trio de Ouro e Nelson Gonçalves	Marcha	Victor
09	Ela	Geraldo Pereira / Arnaldo Passos	Geraldo Pereira	Samba	Sinter
10	Pra seu governo	Haroldo Lobo / Milton Oliveira	Gilberto Milfont	Samba	Victor
Revista do Rádio, n. 91, 5 jun. 1951					
No	**Título**	**Compositor**	**Intérprete**	**Classificação**	**Gravadora**
01	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
02	Delicado	Waldir Azevedo / Ari Vieira	Waldir Azevedo e Ademilde Fonseca	Baião	Todamérica
03	Afinal	Ismael Neto / Luiz Bitencourt	Heleninha Costa	Bolero	Sinter
04	Dá-me tuas mãos	Erasmo Silva / Jorge de Castro	Elisete Cardoso	Samba	Todamérica
05	Pedacinhos do céu	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
06	Canção de amor	Elano de Paula / Chocolate	Elisete Cardoso	Samba	Todamérica
07	Oriental	Pedro Raimundo	Pedro Raimundo	Baião	Todamérica
08	Não interessa, não	José Menezes / Luiz Bittencourt	José Menezes	Baião	Sinter
09	Caminho errado	Ismael Neto / P. Marques	Os Cariocas	Samba	Sinter
10	Baião em Paris	Humberto Teixeira	Carmélia Alves	Baião	Continental

Tabela 4: *Listagens da* Revista do Rádio *de janeiro e junho de 1951 contendo as músicas mais vendidas.*

De acordo com Lenharo (1995, p. 64), a produção musical ligada ao carnaval era impulsionada por concursos promovidos por jornais e rádios, bem como pela Prefeitura Municipal, que era o mais cobiçado por compositores e intérpretes. Segundo o autor,

> o carnaval vendia discos num período mais curto e concentrado, o que chamava a atenção dos cantores, compositores e editores. Muitos êxitos chegavam a

> ultrapassar a casa das cem mil cópias vendidas. As músicas corriam o país, divulgavam o nome do cantor, abriam caminho para outros lançamentos mais diversificados. (LENHARO, 1995, p. 64)

Ainda que em menor grau do que o samba e a marcha, o choro também ocupou uma parcela da produção fonográfica. Ao que tudo indica, o músico ligado ao choro que alcançou maior sucesso comercial nesse período foi o cavaquinhista Waldir Azevedo. Dentre seus choros de maior êxito mercadológico, destacam-se “Brasileirinho” de 1949, que apareceu nas paradas de sucesso nos meses de outubro e novembro daquele ano; “Pedacinhos do céu” de 1950, presente entre os meses de abril a junho de 1951; e “Mágoas de um cavaquinho” de 1952, que aparece nas listagens em maio desse ano.

A se julgar pelas considerações do crítico musical Claribalte Passos, o sucesso de Azevedo não se restringia ao território nacional. Escrevendo em 1953, o jornalista compara o êxito de Waldir Azevedo no exterior ao de Carmem Miranda, indicando inclusive a superioridade do cavaquinhista em relação à cantora. Para Passos, o cavaquinhista, “valendo-se apenas de música do nosso país, impôs a liderança do ritmo brasileiro lá fora!”. Referindo-se à temporada em que Waldir Azevedo se apresentou na Argentina, o crítico afirma que “o homem do ‘cavaquinho milionário’ viveu momentos inesquecíveis” (PASSOS, 10 jan. 1953, p. 52).

Outros instrumentistas ligados ao choro também apareceram nas preferências do público, embora de forma menos recorrente do que havia acontecido com Waldir Azevedo. Em 1949, por exemplo, a dupla formada por Benedito Lacerda na flauta e Pixinguinha no saxofone tenor permaneceu por três meses consecutivos, de junho a agosto, entre os artistas de maior vendagem, com o choro “André de sapato novo”, composto por André Vitor Correia. Nesse mesmo ano, podem-se localizar ainda duas aparições de Jacob do Bandolim (1918-1969) nas listagens dos mais vendidos. Elas se deram nos meses de setembro e dezembro, com os choros “Língua de preto”, de Honorino Lopes, e “Flor do abacate”, de Álvaro Sandim, respectivamente.

Paralelamente à sua presença no mercado fonográfico, o samba e o choro passaram por um processo de valorização simbólica junto a uma parcela expressiva da crítica musical. Nesse período, esses dois segmentos da música popular brasileira reforçaram seus vínculos com as ideias de *tradição*, *autenticidade* e *brasilidade*. De

acordo com Marcos Napolitano (2010), um dos protagonistas desse processo foi Almirante, especialmente em sua atuação como radialista. Segundo o historiador, Almirante "realizou uma verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música popular brasileira, calcada sobretudo no samba e no choro" (NAPOLITANO, 2010, p. 62).

Dentre as muitas ações realizadas pelo radialista, o historiador destaca os programas *O Pessoal da Velha Guarda*, que foi ao ar de março de 1947 a maio de 1954, e *No tempo de Noel Rosa*, de 1951, ambos produzidos e transmitidos pela Rádio Tupi. O repertório do programa *O Pessoal da Velha Guarda* era constituído basicamente por polcas, choros, sambas e marchas. Para interpretar as músicas, Almirante contava com Pixinguinha, Benedito Lacerda e seu Regional, Raul de Barros e o Grupo dos Chorões e a Orquestra do Pessoal da Velha Guarda, além de outros músicos convidados. Já o programa sobre Noel Rosa, segundo Napolitano, apontava "para a heroicização do Poeta da Vila", buscando consagrá-lo como "digno inventor do samba moderno, ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros" (NAPOLITANO, 2010, p. 63).

Essa postura de Almirante encontrava respaldo num grupo de intelectuais e críticos musicais que idealizavam "um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de 'época de ouro' da música popular brasileira" (NAPOLITANO, 2010, p. 62), muitos deles com vínculo com a já mencionada *Revista da Música Popular*. No editorial de seu primeiro número, a RMP já explicitava sua *missão* de valorizar a música brasileira. O periódico exalta ainda figura de Pixinguinha, que aparecia em destaque na capa dessa edição e era apresentado como um símbolo de *pureza*, especialmente pelo fato de que nunca teria se submetido a nenhuma *moda* musical.

> REVISTA DA MÚSICA POPULAR nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e intérpretes, cremos estar fazendo serviço meritório.
> Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas *modas* efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. (COLEÇÃO, 2006, p. 25, grifo no original)

Em suas capas, além de Pixinguinha – que, aliás, voltou a aparecer na sétima edição –, foram inseridas as imagens de compositores e intérpretes ligados ao samba como Dorival Caymmi, Aracy de Almeida e Carmem Miranda. Jacob do Bandolim também teve seu rosto estampado em uma das capas da revista, mais especificamente na edição 10 de outubro de 1955, na qual também começou a aparecer sua discografia, comentada por Sergio Porto (COLEÇÃO, 2006, p. 526-7).

A ideia de *autenticidade*, que permeava o pensamento dos críticos ligados à RMP, ganhou força justamente por se tratar de um momento em que, para alguns setores da crítica musical, a música brasileira atravessava um período de declínio, cujo principal vilão era o repertório estrangeiro, conforme se discutirá em uma próxima seção. Uma clara expressão desse diagnóstico aparece na crônica "Linha pura", escrita por Vinicius de Moraes para a edição de 16 de agosto de 1953 do jornal *Flan*[20]. Nela, o autor comentava que "o samba carioca, em sua *trajetória hoje em declínio*, tem mantido, como o jazz americano, *uma linha pura* através da qual se pode sentir suas verdadeiras características" (MORAES, 2008, p. 53, grifos nossos). Apenas para se ter uma ideia dos personagens que formariam essa linha pura, seguem os nomes citados pelo cronista: Pixinguinha, Sinhô, Bide, Caninha, Careca, Ismael Silva, Noel Rosa, Francisco Matoso, Wilson Batista, Heitor dos Prazeres, Ary Barroso e Ataulfo Alves. Na opinião de Moraes, essa linha pura se opunha à "estrangeirização hoje reinante, seja na música seja na orquestração" (MORAES, 2008, p. 53).

Interessante pensar que as tensões entre música nacional e internacional se manifestariam também em termos de orquestração. Esse aspecto aparece de modo mais claro em uma crítica de Lúcio Rangel publicada na edição de dezembro de 1954 na RMP. Nela, Rangel traz seus comentários sobre o samba "Culpe-me", de Herivelto Martins, gravado por Francisco Alves com acompanhamento do regional de Benedito Lacerda. Sua avaliação do fonograma exprime uma valorização do conjunto regional por sua *brasilidade* em detrimento das orquestrações, avaliadas, ao mesmo tempo, como *sofisticadas*, *complicadas* e de *mau gosto*. Eis seus comentários:

[20] Por volta de 1953, Vinicius de Moraes atuou como colaborador do jornal *Flan*, redigindo textos que abordavam a música popular. Algumas dessas crônicas, somadas a outros textos produzidos por Moraes em outros contextos, foram reunidos na coletânea *Samba falado* (MORAES, 2008).

> Chico Alves [está] em grande forma e o Conjunto Regional de Benedito Lacerda é das melhores coisas já aparecidas em disco brasileiro. Nesta época de orquestrações sofisticadas, de arranjos complicados e de mau gosto, é um alívio a gente ouvir um regional como o do grande flautista, tão brasileiro, com tanto "molho" e tanto ritmo. (COLEÇÃO, 2006, p. 140)

Aliás, esse não foi o único momento em que a crítica especializada da RMP dirigiu elogios a Francisco Alves – que, aliás, já havia falecido quando a revista foi lançada. Em sua segunda edição, o periódico publicou uma matéria na qual trazia trechos do livro *O samba*, de Orestes Barbosa, que havia sido lançado em 1933. Os excertos selecionados faziam elogios a três intérpretes ligados ao samba: Araci Cortes, Mário Reis e Francisco Alves. Quanto a este último, não faltaram elogios:

> Não há exagero em dizer que Francisco Alves é o maior cantor do Brasil.
> Olha-se para o passado, escutam-se os discos antigos, e o que se sente é que Francisco Alves é o dono de uma voz que vai morrer com ele, porque não há fôlego, não há escola, não há estudo que dê aquele forro de veludo existente na garganta do cantor do "Meu companheiro", da "Deusa" e da "Voz do Violão". [...] Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam esse esplendor artístico porque teria faltado o *cantor completo* na interpretação e na voz de uma *doçura que maravilha*, pois, quando ele abre a boca, a alma carioca sai pela sua garganta como um delírio, como um narcótico, uma voz que tem cristais e nuances de ocarina; um gorjeio humano, impressionante e comovedor. (COLEÇÃO, 2006, p. 82-3, grifos nossos)

Antes disso, o editor da MPR, Lúcio Rangel, já havia escrito uma matéria para a edição de outubro de 1952 do periódico *Comício* na qual exaltava Francisco Alves especialmente por suas potências vocais. Para isso, Rangel se recordava do período em que ia assisti-lo ao vivo, no Teatro Lírico, e dizia: "Não se usavam microfones nessa época, era preciso encher o teatro com o volume da voz. Chico era o único que conseguia. Parecia que o homem era oco, tal o seu timbre de voz" (RANGEL, 2007, p. 46). Na sequência, o crítico apresentava algumas das canções que marcaram o repertório do intérprete, selecionando apenas aquelas ligadas ao universo do samba, de autoria de Sinhô, Pixinguinha, Ismael Silva e Noel Rosa. Por fim, a matéria se encerra com Rangel elogiando "a voz quente e aveludada do grande cantor brasileiro" (RANGEL, 2007, p. 47). Nota-se, portanto, que a legitimidade de Francisco Alves, na opinião dos críticos, derivava tanto de sua qualidade vocal – ou, melhor dizendo, de suas características vocais que à época eram vistas como sinais de *qualidade* –, quanto de seu vínculo com o samba.

Além do embate com o repertório internacional, o pensamento desses críticos apontava outro "inimigo" da *verdadeira* música brasileira: sua *comercialização*. No diagnóstico desses autores, as estratégias publicitárias estavam se disseminando no meio musical, abalando a *autenticidade* do repertório. O editorial do quinto número da RMP traz dois exemplos desse posicionamento. Isso se dava, em primeiro lugar, através da notícia de que a revista *Radiolândia* estava realizando uma campanha, "que conta com nosso integral apoio", contra a *deturpação* da música popular brasileira, que estaria sendo causada "pelos falsos compositores, pelos plagiadores de boleros, pelos 'fabricantes' de sambas" (COLEÇÃO, 2006, p. 233). Além da crítica ao bolero, sobre a qual se discorrerá posteriormente, nota-se que a revista condenava o fato de que o samba estaria sendo submetido a um processo industrial, o que levava ao surgimento de "falsos compositores"[21]. Esse pensamento colocava em oposição a esfera comercial e a autenticidade da música popular brasileira.

Ainda na mesma página, havia comentários dirigidos à cantora Elizete Cardoso, cujo rosto estava estampado na capa da edição, os quais também expressavam uma antítese entre o *comercial* e o *autêntico*. O texto trazia elogios à maneira "limpa" pela qual a intérprete encaminhou sua trajetória, afastando-se dos mecanismos mercadológicos que povoavam o cenário da música popular do período.

> [Elizete] é uma cantora de grandes recursos, que fez uma carreira limpa até alcançar a celebridade. Elizete trabalhou e aperfeiçoou sua arte, sem lançar mão de recursos publicitários, sem usar os clubes de fãs e arregimentar multidões histéricas para seus programas de auditório. Como Sílvio Caldas, não gosta de manifestações ruidosas durante as apresentações e detesta gritos de "é a maior", que tanto vem desfigurando e acanalhando o nosso rádio. (COLEÇÃO, 2006, p. 233)

Ao final, o texto diz que, por se afastar dos mecanismos comerciais, a cantora era merecedora da "admiração do grande público e da crítica especializada" e se tornava,

[21] O texto do editorial não traz grandes esclarecimentos sobre o que seria esse "falso compositor". Porém, a se julgar por uma entrevista de Ary Barroso, publicada no primeiro volume da RMP, tal rótulo pode remeter a uma prática de compra e venda de autoria das composições. Ao ser perguntado sobre qual era o pior compositor da música popular, Ary Barroso respondeu que era "o falso compositor: aquele que assina sambas sem compô-los" (COLEÇÃO, 2006, p. 30). Convém ressaltar que a compra e venda de autorias de sambas foi uma prática recorrente na música popular brasileira na década de 1930, mas que se tornava contrária à busca por se regularizar os direitos autorais no Brasil, na qual o próprio Ary Barroso se engajou.

assim, “um modelo de dignidade para uma cantora profissional” (COLEÇÃO, 2006, p. 233).

Em síntese, esse conjunto de críticas evidencia que, em torno do samba e do choro, estavam sendo criadas imagens de *tradição* e de *autenticidade*, que se opunham à *música estrangeira* e à *comercialização*. Em linhas gerais, esses foram os pilares centrais em torno dos quais se organizavam os debates simbólicos sobre a música popular. Como se verá na sequência, tais representações não se restringiam apenas ao samba e ao choro, mas se estendiam de uma maneira geral por todo o repertório que circulava no mercado musical brasileiro das décadas de 1940 e 1950.

3.2 A *autêntica* música rural *comercializada*

Em um período de intensa industrialização e urbanização, as músicas de procedência ou de alusão ao universo rural permeavam o imaginário de intelectuais e críticos, que as consideravam como dotadas de *pureza*, *autenticidade* e *brasilidade*. Nesse contexto, diversas ações foram promovidas visando estimular essa produção. No campo da radiofonia, por exemplo, surgiram programas voltados especificamente para o repertório ligado ao ambiente rural, como *Recolhendo o Folclore*, *Alma do Sertão* e *Brasil Sertanejo* (VICENTE, 2014, p. 83). Possivelmente o primeiro programa conectado a essa vertente, e talvez um de seus mais representativos, tenha sido o *Curiosidades musicais*, concebido pelo já mencionado radialista Almirante, cuja estreia aconteceu na Rádio Nacional, em 25 de abril de 1938. Esse programa costuma ser lembrado como o primeiro a ser produzido especificamente para o rádio (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 38; AGUIAR, 2007, p. 29-30; PINHEIRO, 2005, p. 237; TINHORÃO, 1981, p. 65).

Em geral, os temas escolhidos por Almirante para o *Curiosidades musicais* se circunscreviam à música e à cultura brasileiras, especificamente em suas manifestações ligadas ao meio rural. Para isso, o radialista contava com o apoio de diversos colaboradores, dentre os quais figuravam grandes estudiosos do folclore brasileiro, como o musicólogo Renato de Almeida (CABRAL, 1990, p. 177). Além disso, Almirante solicitava o auxílio de seus ouvintes, pedindo para que enviassem, “tudo que houver de interessante por aí, desde cantigas de roda até cantigas de cego que pedem esmolas,

desde a música dos benditos até as toadas dos cantadores populares", conforme se lê na transcrição de um de seus programas, feita por Sérgio Cabral (1990, p. 178). O ideário de *brasilidade* permeava o *Curiosidades musicais*, que era considerado pelo próprio Almirante como "programa essencialmente brasileiro (...), que tem por finalidade principal divulgar e estimular o culto à tradição" (CABRAL, 1990, p. 198).

Dos oito programas de *Curiosidades musicais* que constam no acervo da Collector's, seis deles abordam temas ligados ao universo rural. Seus títulos foram: "Cantigas dos capoeiras da Bahia" (em 20 de junho de 1938); "Os famosos desafios do norte", apresentado em duas partes (24 de fevereiro e 3 de março de 1941); "O bumba meu boi" (23 de dezembro de 1940); "Cantigas de reisados e pastoris" (6 de janeiro de 1941); "As congadas" (31 de março de 1941). Além desses, o acervo da empresa traz um programa ligado à música popular urbana, no qual se abordava a evolução da marcha carnavalesca, e outro intitulado "A música sugestionante", que discutia as associações que a música pode trazer, apresentando exemplos de música triste, alegre, religiosa, guerreira, de exaltação, militar etc., no qual também foram veiculadas canções ligadas ao imaginário rural, tais como a valsa "Saudades de Matão", de Jorge Gallati.

Nas pesquisas de vendas de disco da *Revista do Rádio*, esse segmento aparece, pela primeira vez, com a toada "Passarinho na lagoa", de autoria de Evaldo Rui e Fernando Lobo, interpretada por Dircinha Batista. A canção permaneceu entre as mais vendidas durante sete meses consecutivos, de julho de 1949 a janeiro de 1950. Outra toada que figurou nas listagens foi "Porque cantam os passarinhos", de Peterpan e Ari Monteiro, gravada por Carlos Galhardo, aparecendo entre novembro de 1949 e janeiro de 1950. Até mesmo canções de domínio público chegaram às paradas de sucesso da RR, como foi o caso de "Mulher rendeira", que aparece nas listagens nos meses de junho e julho de 1953. Convém lembrar que essa canção havia figurado no filme *O Cangaceiro*, lançado naquele mesmo ano, produzido pela Vera Cruz, cuja trilha foi composta por Gabriel Migliori, e que foi premiado no prestigiado Festival de Cannes (GALVÃO; SOUZA, 1997, p. 489).

Outra canção que alcançou um destaque bastante expressivo nas listagens foi a guarânia "Índia", de autoria dos paraguaios Manuel Ortiz Guerreiro e Jose Assunción Flores, com versão em português de Miguel Fortuna. Interpretada pela dupla Cascatinha

e Inhana, a canção apareceu nos meses de novembro e dezembro de 1952, retornou em março de 1953 e se manteve até julho daquele ano. Nesse período, figurou por duas vezes na primeira colocação, mais especificamente nos meses de março e maio. A guarânia, conforme sinaliza Evandro Higa (2010), é um repertório proveniente do Paraguai, que se popularizou na região de fronteira com o Brasil, especialmente no estado do Mato Grosso do Sul. Tal popularização estimulou compositores e intérpretes paulistas ligados à chamada música sertaneja, como Raul Torres, Nhô Pai, Mário Zan e Capitão Furtado, a viajarem para o Paraguai no intuito de assimilarem melhor essa música (HIGA, 2010, p. 345).

Dentre os críticos musicais, produziram-se discursos acentuando a *autenticidade* desse repertório. Na RMP, por exemplo, a cantora Inezita Barroso (1925-2015), que se especializou no repertório *sertanejo*, aparece como uma espécie de símbolo desse universo. O rosto da intérprete foi estampado na capa da edição de número 6, de março e abril de 1955, e foi amplamente saudada no texto do editorial. De acordo com a revista, que utilizava uma estratégia argumentativa muito semelhante àquela empregada em torno de Elizete Cardoso, mesmo sem recorrer a estratégias de *marketing*, Inezita Barroso havia alcançado o reconhecimento do público por sua *autenticidade*.

> [Inezita Barroso] não fez publicidade de sua figura de artista, não cultiva fãs, nem tem agentes de propaganda. O público, que sabe consagrar os valores autênticos, fez da grande cantora de São Paulo um dos seus artistas prediletos (...). Nós também prestamos nossa modesta homenagem à artista vitoriosa e legítima, nesta época de falsos valores e de carbonismo desenfreado. (COLEÇÃO, 2006, p. 285)

Dentre o repertório ligado ao imaginário rural, aquele que alcançou maior êxito mercadológico foi a música nordestina, representada particularmente pelo baião, cujo principal porta-voz foi o cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga (1912-1989). Uma de suas canções que se tornou bastante popular foi “Baião”, composta em parceria com Humberto Teixeira, que foi lançada pelo conjunto Quatro Ases e Um Coringa em outubro 1946. Porém, antes ainda desse fonograma chegar ao público, o jornalista Sylvino Gonçalves já escrevia sobre a popularidade de Gonzaga na revista *Carioca*. Segundo o crítico, “não há neste imenso e belo país, quem não conheça Luiz Gonzaga, ou, pelo menos, suas famosas músicas”, dentre as quais citou “Cortando o pano”, “17.700”, “Penerô Xerém” e

“Chamego” (GONÇALVES, 12 jan. 1946, p. 60). Em março do ano seguinte, Abelardo Chacrinha Barbosa em sua coluna para a *Revista do Rádio* comentava que a cidade do Rio de Janeiro havia sido *invadida* pelo baião: “Só Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga gravaram umas vinte, que deverão ser entregues ao público carioca, no decorrer deste ano. E TOME BAIÃO...” (BARBOSA, mar. 1950, p. 22, caixa-alta no original).

Conforme se poderá conferir nos Apêndices, o nome de Gonzaga já aparece em 1949, ano em que a *Revista do Rádio* deu início às suas pesquisas de vendas de discos. O sanfoneiro se mantém continuamente nas listagens, seja como compositor ou como intérprete, até o final do ano de 1951. Nesse período, as canções que apareceram entre as mais vendidas foram: “A moda da mula preta”; “Asa branca”, composta em parceria com Humberto Teixeira; “Mangaratiba”, “Quase maluco”, “Qui nem jiló”, “A dança da moda”, “Paraíba”, “17 léguas e meia”, “Chofer da praça”, “Xanduzinha”, “Boiadeiro” e “Sabiá”. Depois disso, volta a aparecer nas listagens em 1954, porém não mais como intérprete e sim como compositor, e não mais com um baião, mas com o “Xote das meninas”, composto em parceria com Zé Dantas. Interpretada na voz de Ivon Curi, a canção se manteve continuamente na listagem entre os meses de agosto de 1954 a janeiro de 1955.

Nascido na cidade pernambucana de Exu, Luiz Gonzaga se deslocou até o Rio de Janeiro em virtude do serviço militar. Seu ingresso no cenário radiofônico se deu através do programa *Calouros em desfile*, comandado por Ary Barroso e transmitido pela Rádio Cruzeiro do Sul. Depois de ter feito duas tentativas frustradas, nas quais executou uma valsa e um foxtrote, Gonzaga voltou ao programa e executou “um negocinho diferente lá do norte” (MARCELO; RODRIGUES, 2012, p. 30), uma peça de sua autoria chamada “Vira e mexe”. Com ela, o sanfoneiro conquistou a estima não só de Ary Barroso como da plateia ali presente. Depois disso, firmou um contrato para participar do programa semanal de Almirante na Rádio Tupi, emissora onde ainda se apresentar no quadro *A hora sertaneja*. Por fim, em 1941, fez sua estreia na indústria do disco, gravando quatro fonogramas como sanfoneiro para a RCA Victor[22].

[22] Os dados biográficos de Luiz Gonzaga foram extraídos de Ferretti (p. 85-94), Marcelo e Rodrigues (2012, p.17-33) e Ramalho (2012, p. 72-111), nos quais podem ser encontradas mais informações. Para uma análise das narrativas construídas sobre a vida de Luiz Gonzaga, ver o trabalho de Alves (2012, p. 215-71).

Interessante notar que o ingresso de Luiz Gonzaga no meio musical passou pelas mãos de dois defensores da *autêntica* música brasileira, como eram os casos de Ary Barroso[23] e Almirante. Nota-se, portanto, que tanto Luiz Gonzaga como a música nordestina de maneira geral foram lidos, ainda que parcialmente, pelo viés da *autenticidade*, sendo considerados como representantes de algo *genuinamente brasileiro*, uma vez que seriam ligados a um mundo em tese não dirigido pelo mercado musical, que demonstrava tendências à internacionalização.

Tais ideias se encontram expressas no programa *Cancioneiro Royal: no mundo do baião*. Levado ao ar pela Rádio Nacional às terças-feiras, por volta de 21h, o programa era estrelado pelo próprio Luiz Gonzaga, produzido por Humberto Teixeira e Zé Dantas, e apresentado por Paulo Roberto. Logo após o anúncio do patrocinador, ouve-se:

> Boa noite, amigos! *No mundo do baião* é mais uma realização do departamento de música brasileira da Rádio Nacional, e se propõe, com rigorosa necessidade folclórica, a explicar e difundir os ritmos do nordeste, formadores de uma música genuinamente brasileira, que merece e deve ser precedente de difusão [...]. (AGUIAR, 2007, CD, faixa 17)

A fala do apresentador evidencia, portanto, a aproximação do baião com o *folclore* e com a noção de *brasilidade*. O final desse trecho indica uma expectativa pela divulgação desse repertório, como se o êxito dessa música significasse o êxito daquilo que era *autenticamente nacional*. Um episódio narrado pela *Revista do Rádio* parece partir dessa mesma perspectiva. A reportagem informava que o *bandleader* estadunidense Tommy Dorsey e sua orquestra detinham o recorde de público no auditório da Rádio Tupi, que era considerado o maior da América Latina. De acordo com a matéria, essa situação foi mantida até o dia em que

> o brasileiríssimo Luiz Gonzaga foi à PRG-3, realizar uma série de programas. "Lua", em poucas audições, bateu o record da orquestra norte-americana. Ele tem levado para o auditório-maracanã o dobro da multidão que foi bater palmas para Tommy Dorsey. Nunca a Tupi acolheu tantos expectadores. (TOMMY, 26 ago. 1952, p. 18).

[23] Ary Barroso também esteve entre os colaboradores da RMP, tendo produzido para o periódico algumas matérias sempre em defesa da música brasileira. No item 3.2 será discutido um desses textos de sua autoria. Além disso, cabe lembrar que o compositor e radialista já vinha mostrando certa afinidade com as "coisas do norte", uma vez que, à essa época, já havia composto canções como "No tabuleiro da baiana" e "Na baixa do sapateiro".

A narrativa desse episódio representava, em certa medida, a divulgação de uma “vitória” da música brasileira sobre a estadunidense. O adjetivo “brasileiríssimo”, nesse contexto, é bastante significativo, pois estende o êxito individual do sanfoneiro pernambucano a toda uma nação.

Contudo, ao mesmo tempo em que encontravam alusões à *autenticidade* desse repertório, havia também críticas a seu aspecto *comercial*. O próprio baião se apresenta como ilustrativo desse debate, na medida em que foi um segmento musical de grande popularidade. Sintomático disso é o fato de que Luiz Gonzaga tenha sido uma presença constante nas páginas da *Revista do Rádio*, mas tenha figurado apenas em breves notas na *Revista da Música Popular*. Sua aparição de maior destaque na revista de Lúcio Rangel se deu numa foto de capa inteira, ao lado de Evaldo Ruy e Fernando Lobo (COLEÇÃO, 2006, p. 109). Contudo, o assunto da matéria não era o próprio Gonzaga, mas era Evaldo Ruy, que havia falecido alguns meses antes da publicação da revista. A presença do cantor e sanfoneiro só se deu pelo fato de que ele estava ensaiando a canção “Chofer da praça”, de autoria e Evaldo Ruy e Fernando Lobo. Nas demais vezes em que Gonzaga apareceu na revista (COLEÇÃO, 2006, p. 214, 308, 344, 522), tratavam-se apenas de breves informações sobre sua vida profissional.

Além da pouca presença de Gonzaga nas páginas de RMP, o periódico publicou algumas críticas ao aspecto comercial do baião. Isso apareceu, por exemplo, em uma entrevista com o compositor Dorival Caymmi. Ao ser perguntado sobre a situação da música popular brasileira, Caymmi respondeu: “A nossa música popular recebe em cada fase muitas influências exóticas e de caráter estritamente comercial. Há muitas falsidades, como o baião e a música do morro” (COLEÇÃO, 2006, p. 184). Para o sambista baiano, as “qualificações” que acompanham o baião eram, portanto, o *exótico*, o *comercial* e o *falso*.

Numa linha próxima à de Caymmi, embora menos agressiva e com uma argumentação mais minuciosa, encontram-se as reflexões apresentadas pelo compositor, pesquisador e crítico musical César Guerra Peixe em um texto publicado na quinta edição da *Revista da música popular*. Nele, Guerra Peixe assinala a diversidade de expressões daquilo que se costuma chamar de baião: “Quer seja como dança ou

música – cantada ou instrumental – o baião apresenta aspectos diversos, constituindo difícil tarefa traçar as suas características mais acentuadas" (COLEÇÃO, 2006, p. 234). Ao longo de seu artigo, o autor foi elencando diferentes manifestações da cultura popular nordestina – o Bumba-meu-boi, as orquestras populares no Maranhão, as bandas-de-pife, as orquestras de caboclinhos no Recife – nas quais o baião se fazia presente, acentuando as peculiaridades de cada uma, defendendo a ideia de que o traço comum que as conectava era a alegria, a variação e a vivacidade (COLEÇÃO, 2006, p. 235). Porém, o compositor criticava um nítido contraste existente entre toda aquela diversidade e aquilo que era veiculado pelos meios de comunicação de massa. Já no quarto parágrafo do texto, diz o autor:

> Uma das mais salientes características do baião é a sua desconcertante variedade rítmica, contrastando fundamentalmente com esquemas estandardizados da discografia comercial popularesca e consequente estereotipia de seus valores mais destacados. (COLEÇÃO, 2006, p. 234)

Nessa formulação, nota-se que o autor associa a comercialização do baião por meio do disco com a *estandardização* e *estereotipia* desse repertório. Para reforçar ainda mais esse aspecto, Guerra Peixe assim encerra seu artigo:

> A meu ver, "baião" – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado do Nordeste, que se poderia equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de "samba" e "batuque", correntes em todo o Brasil. E é lamentável que a radiofonia atual não permita a sua divulgação, num tão oportuno movimento de renovação da música urbana. (PEIXE, 2006, p. 264)

De fato, não é difícil identificar, em torno de Luiz Gonzaga e de outros músicos ligados ao baião, mecanismos de promoção muito semelhantes àqueles empregados em torno de outros "cartazes" do circuito radiofônico da época. Isso já se nota em seu epíteto monárquico de "o Rei do baião". Há ainda uma matéria na edição de 3 de março de 1956 da *Revista do Rádio* que ilustra bem esse aspecto. Nela, entrava em questão a *sucessão do trono* ocupado por Luiz Gonzaga. Sob o título "Luiz Gonzaga vai escolher um novo rei do baião", destacado em letras grandes sobre um fundo escuro, a matéria trazia uma longa entrevista com o músico. O assunto central eram os planos profissionais de Luiz Gonzaga, uma vez que ele tinha manifestado seu desejo de deixar o rádio. Antes de iniciar a entrevista, o jornalista apresentava as seguintes informações:

> Luiz Gonzaga já foi considerado o artista mais bem pago do rádio. Seu trabalho constante, seu gênio afável, sua tendência para o comércio, fizeram com que ele cooperasse rapidamente e fosse considerado, ainda muito moço, como homem rico!
> Hoje Luiz Gonzaga possui casas, terrenos, automóvel e está a ponto de se tornar dono de um bar e restaurante, o bar e restaurante da Rádio Nacional onde fez uma proposta e, ao que tudo indica, acabará como proprietário. (LUÍS, 3 mar. 1956, p. 21)

Na sequência, já na parte da entrevista, Gonzaga comentou sobre o grupo que o estava acompanhando, destacando a integrante Maria Inez, que "[toca] triângulo, veste-se a caráter como Maria Bonita e é verdadeiramente a 'Rainha do Xaxado'" (LUÍS, 3 mar. 1956, p. 22). Após ter entregue a coroa para sua rainha, Luiz Gonzaga comentava sobre sua sucessão: "Depois então, quando tencionar me aposentar, organizarei um concurso e escolherei o meu substituto, eu mesmo o escolherei e o coroarei como o 'Rei do Baião'" (LUÍS, 3 mar. 1956, p. 23). Desse modo, ao se envolver em tais mecanismos, o baião passou a ser encarado por alguns críticos sob uma ótica *comercial*, que supostamente deturparia sua *pureza*.

Convém ainda mencionar que não foi só enquanto canção que o baião alcançou êxito comercial, mas também na música instrumental. Um dos destaques desse segmento foi o baião "Delicado", que se sagrou como um dos maiores sucessos do já mencionado cavaquinhista Waldir Azevedo. Essa gravação aparece nas paradas de sucesso de forma contínua entre os meses de janeiro a maio de 1951. Por sua vez, o violonista e guitarrista José Menezes também aparece nas listagens das gravações mais vendidas como intérprete do baião "De papo pro ar", de autoria de Joubert de Carvalho, que permaneceu entre as mais vendidas durante os meses de maio a setembro de 1951.

Em relação ao repertório instrumental, convém trazer um caso que ilustra alguns mecanismos de promoção em torno desse segmento. Ele se deu com o "Baião caçula", composição do acordeonista Mário Genari Filho (1929-1989). Essa música aparece pela primeira vez dentre as mais vendidas no mês de julho de 1952, interpretada pelo violonista Garoto. Em setembro do mesmo ano, ela também aparece nas listagens, mas, dessa vez, interpretada pelo próprio compositor. Porém, já se ouvia nela um breve refrão, cantado por um coro, que dizia "Baião caçula, meu baião / Ai, ai, baião do coração". Contudo, no mês anterior, essa música já havia aparecido como canção, com letra de Felipe Tedesco, interpretada na voz de Hebe Camargo. Todas essas versões

foram lançadas pela mesma gravadora, a Odeon. Vê-se, desse modo, que a empresa buscou explorar de diferentes maneiras o potencial comercial daquela composição.

Contudo, há ainda outro aspecto instigante no caso de “Baião caçula”. Isso porque, logo em outubro de 1952, ou seja, um mês após sua última aparição dentre os mais vendidos, surge na listagem da *Revista do Rádio* a peça “Mambo caçula”, de Getúlio Macedo e Bené Alexandre, interpretada pela orquestra do maestro Chiquinho, lançado pela Continental. Parece bastante provável que seu título tenha sido definido em função do sucesso da música de Genari Filho.

Tal prática faz lembrar os comentários de Carlos Sandroni (2012) ao analisar os títulos das polcas do século XIX. O autor comenta que era comum que os compositores intitulassem suas composições de modo a “responder” ou de aludir ao título de outras peças. Sandroni exemplifica com o conjunto de peças formado por “Que é da chave?”, “Que é da tranca?”, “Não sei da chave” e “Achou-se a chave”. Para o autor, isso era um indício do humor que atravessava o repertório das polcas (SANDRONI, 2012, p. 72-3). Porém, pode-se pensar que se trata também de uma estratégia mercadológica, na medida em que esses títulos inter-relacionados estimulam o consumidor a adquirir não só uma peça, mas todo o conjunto. Pode-se entender o caso do “Mambo caçula” dessa mesma maneira, uma vez que seu título aludia ao “Baião caçula” e, com isso, aproveitava-se da popularidade que o baião de Genari Filho havia alcançado.

Ao final dessas observações, pode-se notar que, em meio aos embates da crítica, foram se estabelecendo alguns juízos de valor e algumas hierarquias no cenário da música popular do período. A antítese entre *comercial* e *autêntico* se consolidava, fazendo com que o repertório de maior trânsito no circuito radiofônico passasse a ser visto com desconfiança por certos setores da crítica. Em outras palavras, surgia uma discussão entre o que seria mais ou menos *autêntico*, que corresponderia diretamente ao que seria mais ou menos *legítimo*.

3.3 A “invasão” estrangeira

Em sua edição de 1 de novembro de 1951, a revista *Carioca* convidou seus leitores para participar de uma enquete visando descobrir quem eram os “expoentes da música popular de todo mundo” (TAYLOR, 1 nov. 1951, p. 38). A contabilização das manifestações dos que se corresponderam com a revista foi apresentada na edição de 10 de janeiro de 1952. O que chama a atenção nos dados informados pelo periódico é o acentuado cosmopolitismo do repertório que circulava nas décadas de 1940 e 1950[24]. Conforme se pode notar nas Tabelas 5 e 6, que apresentam os artistas classificados nas três primeiras colocações da enquete[25], o mercado fonográfico brasileiro era povoado não só por produções nacionais, mas também mexicanas, cubanas, argentinas, italianas, portuguesas e francesas.

	Cantor	Cantora
Americanos	Bing Crosby	Doris Day
	Dick Haymes	Peggy Lee
	Frank Sinatra	Dinah Shore
Mexicanos	Gregorio Barrios	Maria Luiza Landin
	Pedro Vargas	Ana Maria Gonzalez
	Fernando Albuerne	Elvira Rios
Cubanos	Manolio Alvarez Mera	Cuquita Carballo
	El Cubanito; Felix Villa; Miguelito Valdez; Bob Capo; Guilhermo Portabales; Fernando Valencia; Carlos Ramirez	Raito del Sol
	----------	Lia Pons
Argentinos	Fernando Borel	Libertad Lamarque
	Hugo del Carril	Tania; Sisa Mavel; Ainda Salas
	Carlos Gardel, Alberto Arenas, Alberto Castillo, Alberto Marino	----------
Italianos	Beniamino Gigli	Maria Simonetti
	Gino Bechi	Tati Casoni
	Mario Lanza	Lilia Silvi; Daniele Delarme
Portugueses	Alberto Ribeiro	Ester de Abreu
	Manoel Monteiro	Maria da Graça
	José Antonio	Amalia Rodrigues
Franceses	Charles Trenet	Jaqueline François
	Maurice Chevalier	Edith Piaf
	George Ulmer	Luciene Delyle

Tabela 5: *cantores e cantoras internacionais nas três primeiras colocações de enquete da revista* Carioca*. Fonte: TAYLOR, 10 jan. 1952.*

[24] Tal caráter remete ao trabalho de Cristina Magaldi (2013) que evidencia a presença, no Rio de Janeiro, de um repertório de circulação internacional na passagem do século XIX para o XX.
[25] Os dados completos dessa enquete de *Carioca* podem ser conferidos nos Apêndices.

Orquestras	1º	2º	3º
Americanas	Tommy Dorsey	Harry James	Sonny Burke Paul Weston Freddy Martin Artie Shaw
Cubanas	Xavier Cugat	Lecuona Cuban Boys	Desy Arnaz
Afro-cubanas	Perez Prado	Arturo Artures	
Argentinas	Francisco Canaro	Anibal Troilo	Oswaldo Pugliese

Tabela 6: *orquestras internacionais classificadas nas três primeiras colocações de enquete da revista* Carioca*. Fonte: TAYLOR, 10 jan. 1952.*

Esse cosmopolitismo musical era estimulado, ao menos em partes, pelo repertório destinado à dança. De acordo com Lenharo, a atmosfera noturna do centro Rio de Janeiro nos anos 1940, mais do que meramente musical, era "musical-dançante, ambientação ideal para o cultivo do prazer da dança" (LENHARO, 1995, p. 23). Tal prática era realizada em cabarés, *dancings*, gafieiras e boates, que traziam um repertório eclético no intuito de agradar os dançarinos. A esse repertório podem ser associados os nomes das orquestras que aparecem na pesquisa de *Carioca* (Tabela 6).

Dentro do contexto instrumental-dançante, o ecletismo do repertório era endossado por uma parcela da crítica musical. É o que mostra a pesquisadora Joana Saraiva (2007) ao analisar os textos da contracapa do LP *Uma noite no Arpège*, do pianista Waldir Calmon. O disco se propunha a reproduzir a sonoridade da boate Arpège, situada na zona sul carioca, da qual Calmon era proprietário e na qual se apresentava com frequência. Para isso, o LP traz, em cada uma de suas faces, um *medley* com músicas nacionais e estrangeiras. Apenas para se ter uma ideia, em seu lado A estão mescladas as músicas "In the still of the night" (Cole Porter), "Love is a many splendored thing" (Fen/Webster), "Silbando mambo" (Perez Prado), "Um poquito de tu amor" (Xavier Cugat / R. Soler/ F. Aguirre), "Tô de snooker" (Bola Sete) e "Quitandinha" (Djalma Ferreira).

Essa diversidade do repertório do disco foi um dos aspectos mais valorizados nos textos de sua contracapa, que foram escritos por Lúcio Rangel, Sérgio Porto e Nestor de Holanda, todos ligados à *Revista da Música Popular*. Porto exaltava, por exemplo, a *versatilidade* de Calmon, que se expressaria através de sua "capacidade de se adaptar a todos os ritmos dançantes, quer aos nacionais – baião, samba, etc. – quer aos

estrangeiros", uma vez que era necessário "contentar o gosto variado de centenas de dançarinos". Lúcio Rangel, mesmo sendo ferrenho defensor da música brasileira, elogiava o pianista dizendo que sua "seleção de melodias" agradava os "apreciadores da boa música popular" (SARAIVA, 2007, p. 28-9).

Contudo, em diversos outros contextos, a presença do repertório internacional no cenário musical brasileiro não era apreciada positivamente. Uma parcela significativa dos críticos estabeleceu uma *antítese* entre a música nacional e a estrangeira. Havia uma sensação relativamente compartilhada de que a música popular havia se *descaracterizado* em relação àquela da década de 1930. Nessa análise, o principal motivo dessa deturpação era a *invasão* do repertório estrangeiro, que não só dividia o mercado com a música brasileira, mas também modificava suas características.

A predominância da música estrangeira sobre a brasileira foi apontada, com teor de *amargura*, por Marques Rabelo na coluna "Lira Popular" do número 1 da revista *Paratodos*, lançada em junho de 1956:

> Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador. (apud SARAIVA, 2007, p. 49)

O compositor Dorival Caymmi também pautou essas questões em uma coluna que assinava no jornal *Flan*. No início de uma matéria publicada em abril de 1953, Caymmi relembrava com nostalgia os anos de 1938 a 1940, dizendo que "bom era aquele tempo". Depois, em tom irônico, o cancionista redige uma conversa fictícia que supostamente aconteceria com um jovem compositor, que se mostra devotado a diversos segmentos do repertório internacional, como rumbas, boleros, beguine, guarânias e guarachas, mas não ao samba. A ironia se torna mais evidente diante do título da matéria: "...E o samba?..."

> O compositor novo é uma figura que está sempre em todas as estações de rádio, todos os teatros de revista e peruando as "boites".
> Converse com ele.
> - Como é que vai a música?
> - Vai bem. Estou com várias músicas gravadas. Tenho um samba-rumba com a Emilinha, um bolero com o Nelson, um beguine com Lúcio Alves, uma guarânia com Nora Ney, algumas guarachas com o Ruy Rei, fora umas versões. (CAYMMI, 15 a 25 abr. 1953, p. 4)

Além da vendagem de discos estrangeiros e da adoção desse repertório por músicos brasileiros, as preocupações dos críticos se voltavam também às transformações que se operavam na música brasileira diante da marcante presença da produção internacional. Isso é apontado já na primeira edição da *Revista da Música Popular*, que trazia o anúncio do futuro lançamento de uma *Antologia da Música Brasileira* em LP organizada pelo musicólogo Mozart Araujo e pelos críticos Lúcio Rangel e José Sanz. Esse texto evidenciava a sensação de que a música popular brasileira estava sendo "ameaçada" pelas "modas" estrangeiras, devidamente identificadas como sendo o bolero, a rumba e a música popular estadunidense, especialmente o *be-bop*.

> Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do "be-bop"[26]. (COLEÇÃO, 2006, p. 49)

Outro colaborador da revista que argumentava nessa mesma linha era o jornalista Cruz Cordeiro. Em seu texto "Folcmúsica e Música Popular Brasileira", publicado na sétima edição da *Revista da Música Popular*, de maio e junho de 1955, o autor afirmava que o samba havia entrado "em decadência, atualmente sendo mais bolero, blue, tango, qualquer outra coisa, menos samba brasileiro" (COLEÇÃO, 2006, p. 344, 376). Como se vê nesse discurso, o samba aparecia intimamente associado à ideia de *brasilidade*, mas que estava se descaracterizando pelas "modas" estrangeiras.

Vinicius de Moraes também não deixou de se posicionar sobre a música internacional. Em uma crônica publicada em 24 de maio de 1953, o poeta já sinalizava

---

[26] É certo que o be-bop – sobre o qual se discutirá mais no item 3.5 – não pode, em termos técnicos, ser caracterizado como *atonal*. Como se sabe, o atonalismo é uma das tendências da música de concerto europeia do início do século XX que buscava alternativas ao sistema tonal, majoritariamente percebido como "desgastado" ou "enfraquecido" pelas práticas dos músicos do Romantismo, que inseriram um alto cromatismo e modulações até então pouco convencionais em suas composições. Ao atonalismo em específico costumam ser associados os compositores da chamada "segunda escola de Viena", a saber, Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935). Desse modo, a palavra "atonalismo" é aqui empregada como um adjetivo pejorativo, para desqualificar o be-bop. Embora esse estilo do jazz seja caracterizado, dentre outros aspectos, por uma considerável expansão das harmonias, apoiando-se nas extensões dos acordes, não há uma recusa ao sistema tonal tal qual ocorre na produção dita *atonal*.

para a presença do repertório estrangeiro no país, mas a entendia como algo que não traria grandes consequências: “Enfim, não há de ser nada. É bop de um lado, tango de outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando” (MORAES, 2008, p. 41). Porém, alguns meses depois, em 16 de agosto do mesmo ano, Moraes já se preocupava com uma “estrangeirização hoje reinante” (MORAES, 2008, p. 53). Sua crítica se dirigia particularmente àqueles que incorporavam elementos do bolero, do tango e do fado em seus sambas, os quais foram chamados por ele, com uma pitada de ironia, de *samboleristas*, *santanguistas* e *sanfadistas*. Tais músicos, em sua opinião, eram responsáveis pela “descaracterização crescente desse grande patrimônio do Rio e do Brasil, desse ritmo que viajou continentes e se instalou em quase todas as capitais do mundo e cuja vitalidade carioca é preciso defender custe o que custar” (MORAES, 2008, p. 53-4).

Até mesmo a *Revista do Rádio*, que costumava se voltar mais para a vida privada dos músicos e menos para debates em torno do repertório, não deixou de exaltar iniciativas que valorizavam a música brasileira, trazendo ainda uma crítica à estrangeirização. Isso se deu em uma matéria que divulgava o programa “Galeria Musical Sanbra”, produzido e apresentado por Paulo Roberto, que visava mostrar ao público “o quanto é rico e majestoso o nosso cancioneiro popular” (PAULO, 8 jun. 1957, p. 55). De acordo com o texto publicado, esse programa srugia num momento oportuno, pois vivia-se um período “em que mais a música brasileira precisa de estímulos” pelo fato de que “as versões de tangos, boleros, foxes e outros ritmos estrangeiros infestam o nosso mercado” (PAULO, 8 jun. 1957, p. 54). Na matéria argumentava-se ainda que, ao invés de privilegiar o repertório internacional, seria importante que outros programas de rádio, seguindo o exemplo de Paulo Roberto, orientassem os ouvintes a “selecionar o que há de bom e de grandemente aproveitável em sambas, marchas e baiões” (PAULO, 8 jun. 1957, p. 54).

Ainda que músicas portuguesas, italianas e francesas também circulassem no Brasil, conforme mostrou a enquete da revista *Carioca* (Tabela 5), estas não foram os principais alvos da crítica musical brasileira. A partir das considerações até aqui apresentadas, nota-se que os principais “inimigos” da música brasileira eram o repertório proveniente dos Estados Unidos e a música dos países latino-americanos de língua

hispânica, com destaque para o fox, o *be-bop*, o tango e o bolero. Na sequência, esses segmentos serão discutidos com mais detalhes.

3.4 Tangos e boleros

No ano de 1956, Nelson Gonçalves gravou em LP a canção “O último tango” de autoria de Herivelto Martins e David Nasser (GONÇALVES, 1956, faixa 6). Nela, o eu-lírico dialoga com um personagem inusitado: o próprio tango. Em tom lamentoso, a canção recorda o passado que esses dois “amigos” vivenciaram juntos:

O último tango

Composição: Herivelto Martins / David Nasser
Interpretação: Nelson Gonçalves (1956)
Classificação: tango

Tango, meu tango triste
Quantas vezes aqui nesta calçada
Choramos juntos, meu tango triste
Como rivais, disputando a bem-amada

Tango, meu tango triste
Fora de moda, desprezado como eu
Meu companheiro, de boemia
A noite sobre ti, também desceu

Último tango de minha vida
Os velhos sonhos quero sonhar
Sonhos de amor, último tango,
Sonhos que nunca hão de voltar

Último tango, ao teu compasso,
É longa a noite do meu fracasso,
Último tango, meu bom parceiro,
Serás eternamente meu companheiro

Um primeiro aspecto que chama a atenção nessa letra é a associação que se estabelece entre o tango e a tristeza. Além de ser um tango *triste*, ele acompanha o eu-lírico em situações de forte tensão emocional, como no momento em que chora na calçada. Esse vínculo é apresentado com ainda maior força nos dois primeiros versos da quarta estrofe, quando eu-lírico afirma que, “ao teu compasso / É longa a noite do meu fracasso”. Em outras palavras, afirma-se que o tango, de certa forma, conduz ao insucesso.

A canção expressa ainda o diagnóstico de que o tango estava ficando “fora de moda” e “desprezado”. De fato, olhando-se a lista dos mais vendidos, constata-se uma situação próxima à descrita no texto de “O último tango”. De 1949 a 1951, não aparece nenhuma canção classificada como tango nas listagens. As primeiras ocorrências se dão em julho e setembro de 1952, com a versão de Flores Ghiaroni para “Mano a mano” de

Carlos Gardel e José Razzano, interpretado por Albertinho Fortuna. Depois, em julho e agosto do ano seguinte, foi a vez da canção “Aventureira” figurar entre as mais vendidas. A canção é uma versão de Haroldo Barbosa para o tango “El choclo” de Ángel Villoldo, foi interpretada na voz de Francisco Carlos. Por fim, o tango voltou às paradas de sucesso com o próprio Nelson Gonçalves, que gravou a canção “Carlos Gardel”, uma homenagem de Herivelto Martins e David Nasser ao cantor e compositor argentino. Esse tango permaneceu entre os mais vendidos nos meses de agosto, outubro e dezembro de 1954.

De acordo com a pesquisadora Heloísa Valente (2012, p. 84), as notícias sobre o tango argentino já começaram a circular no Brasil em 1913, ano em que esse repertório alcançou sucesso em Paris. Porém, foi a partir da década de 1920 que os compositores e intérpretes brasileiros passaram a adotá-lo de maneira mais recorrente, dentre os quais se destacaram os cantores Raul Roulien (1902-200) e Arnaldo Pescuma (1903-1996), que foram pioneiros na assimilação do tango. Nesse momento, via de regra, as canções eram interpretadas em idioma castelhano. A partir dos anos 1940, passam a predominar as versões de tangos argentinos em língua portuguesa ou ainda tangos originalmente compostos por brasileiros. Dessa década em diante, os principais intérpretes desse segmento musical, segundo Valente, foram Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Albertinho Fortuna, Eladyr Porto, Nelson Gonçalves e Angela Maria (VALENTE, 2012, p. 88-102).

O historiador Alcir Lenharo aponta que a década de 1940 foi o período em que o tango predominou na boemia carioca. Segundo o autor,

> raramente faltava uma “típica argentina” nos bons cabarés do eixo Rio-São Paulo e também em Porto Alegre. Orquestras como as de Francisco Canaro, Miguel Caló, Oswaldo Pugliese tinham grande prestígio e faturavam alto. Cantores brasileiros, como Romeu Silva, especialista em tangos, estavam entre os mais bem pagos da noite. (LENHARO, 1995, p. 22)

Porém, ao que parece, na década de 1950, o tango já não era predominante no mercado fonográfico brasileiro. Embora ele ainda aparecesse entre os discos mais vendidos, isso se dava de forma muito pontual. Para o eu-lírico de “O último tango”, esse era um fato a ser lamentado. Contudo, em certos setores da crítica musical, dava-se justamente o contrário: os poucos sucessos ligados ao tango já eram suficientemente incômodos, como já foi possível observar em alguns posicionamentos já apresentados.

Apenas para completar a discussão, convém apresentar a crônica “Tangolomango” de Vinicius de Moraes. Publicada originalmente em 24 de maio de 1953 no jornal *Flan*, a matéria comentava sobre um reaparecimento do tango no contexto brasileiro.

> Deu o tangolomango na música popular brasileira. [...]
> [O tango] Está voltando, não haja dúvida. “Media luz” acaba de naturalizar-se pela voz de Albertinho Fortuna. Ivon Cury está aí para quem quiser, vocalizando o velho tango americano “The Boulevar of Broken Dreams” [...]. (MORAES, 2008, p. 41)

Até esse momento, pode-se pensar que Vinicius de Moraes não estaria necessariamente criticando os tangos, mas apenas apontando para algo que estava acontecendo, de maneira isenta. O final do texto, porém, expressa certa indignação do poeta diante do cenário musical com o retorno desse segmento musical. Depois de comentar que “a tangelização parece geral”, o cronista informa outra “novidade” na música brasileira do período, com certo ar de ironia: “Ultimamente, deu de aparecer também baião em órgão”. Com tangos voltando e com baiões não sendo tocados com sanfona, mas com órgão, Moraes conclui: “É o fim da picada” (MORAES, 2008, p. 41).

Enquanto nos anos 1950 o tango já dava sinais que estava “fora de moda”, como afirma o eu-lírico de “O último tango”, o bolero por sua vez teve grande popularidade nesse período. De acordo com Lenharo,

> a partir dessas ondas de músicas importadas, nenhum outro gênero se popularizou entre nós como o bolero. O “dois pra lá, dois pra cá”, fácil de dançar, fácil de cantar, começou a fazer escola no país. O bolero estava presente nos clubes, boates, *dancings*, cabarés, auditórios, festas do interior, quermesses, alto-falantes de circos, prostíbulos. (LENHARO, 1995, p. 74)

Ainda segundo o historiador (LENHARO, 1995, p. 74), cerca de vinte artistas internacionais ligados ao bolero vieram se apresentar na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1949. Dentre eles, havia tanto cantores como Elvira Rios, Carlos Ramirez, Pedro Vargas, Gregório Barrios e do chileno Lucho Gatica, quanto orquestras como a do espanhol Xavier Cugat.

Analisando-se as paradas de sucesso elaboradas pela *Revista do Rádio* durante 1949 a 1959, o bolero aparece de forma contínua. Sua primeira ocorrência se dá, aliás, com uma música instrumental: o bolero “Jamais te esquecerei”, composto e interpretado pelo violonista Antonio Rago, que se manteve durante oito meses seguidos

nas listagens, de junho de 1949 a janeiro de 1950. Por sua vez, aproximando-se do final da década de 1950, um dos principais responsáveis por manter o bolero nas paradas de sucesso foi o cantor Anísio Silva. No último mês de 1959, seu nome aparece como intérprete do bolero "Devolva-me", dos Irmãos Orlando, classificada como a quarta canção mais vendida no Rio de Janeiro.

Essa ampla presença do bolero no mercado fonográfico brasileiro despertou reações de parte da crítica musical. Vinicius de Moraes, que já havia criticado o tango, não deixou de condenar esse segmento musical. Em texto publicado na edição de 9 de agosto de 1953, o cronista afirmava, com certa ironia, que o Brasil estava se tornando um grande produtor de boleros. Complementarmente, Moraes elencava, com linguagem metafórica, algumas das características desse repertório, enfatizando seu caráter melancólico, o emprego de cordas na orquestração, bem como a recorrência de temas lírico-amorosos e eróticos nas letras das canções.

> Se é verdade que o Brasil está com tendência a perder sua velha posição de primeiro país produtor de café do mundo, em compensação está caminhando rápido para conquistar a dianteira como país produtor de boleros.
> A bolerização, como diria Machado de Assis, é geral. Abre-se o rádio e lá vem o nostálgico ritmo-de-bacia (bacia pélvica, bem entendido...) que para mim, que já tenho andado muito por essas Américas, não me é estranho: lembro-me de tê-lo ouvido muito no México, por exemplo, de onde não sei se é oriundo, mas onde tem privilégios certos de nacionalidade.
> Não haja dúvidas, os ritmos ouvidos são do melhor bolero: tristezas mil nos bares do Brasil; grandes d.d.c. no mais puro estilo Kostelanetz[27], com centenas de violinos mofinos comendo soltos *Au clair de lune*; tara muito; um certo ar de maconha oculto por eclipse – enfim, a narrativa constante do lado mórbido desses grandes e constantes entreveros que há entre homem e mulher. E os músicos brasileiros vão "metendo los pechos", porque, evidentemente, o negócio deve estar rendendo. (MORAES, 2008, p. 51)

Dentre as muitas questões trazidas pelo cronista, convém destacar o caráter *comercial* que ele atribui ao bolero. Em sua avaliação, compositores e intérpretes brasileiros estariam produzindo boleros porque vislumbravam possibilidades de êxito mercadológico. Analisada em conjunto com outras críticas aqui apresentadas, vê-se que o bolero *comercial* se opunha ao que seria uma música *autêntica*.

Em uma linha semelhante, a colunista Lourdes Caldas também teceu comentários depreciativos ao bolero em seu texto "Musicaterapia", publicado na nona

[27] André Kostelanetz (1901-1980) foi um conhecido arranjador e regente de música popular para orquestra.

edição da RMP, lançada em setembro de 1955. Utilizando-se de uma terminologia comum às discussões sanitaristas, a autora convidava seu leitor a abandonar os boleros e buscar nos morros uma música *autêntica:* "Subamos aos morros e busquemos música autêntica, sadia, viva e deixemos esses *boleros* macilentos e anêmicos com que os maus intérpretes e maus brasileiros nos querem enfraquecer" (COLEÇÃO, 2006, p. 477, grifo no original).

A despeito dessa condenação dos boleros por parte da crítica especializada, especialmente daqueles ligados à RMP, havia outros críticos que eram elogiosos ao "dois pra lá, dois pra cá". Em um texto publicado na primeira edição da *Revista do Rádio*, o cronista José Mauro atestava sua preferência por um bolero "bem cantado" em detrimento de uma peça sinfônica "mal tocada". Com isso, o autor tanto desvalorizava os intérpretes brasileiros da música de concerto quanto valorizava os intérpretes da música popular e seu repertório.

> Que é melhor: um bolero bem cantado por Francisco Alves ou "O Aprendiz de Feiticeiro", de Paul Dukas, executado por uma orquestra que não lhe dá a devida interpretação, nem em justeza, virtuosidade, nem em perfeita afinação? O bolero, é claro. (MAURO, fev. 1948, p. 38)

Por sua vez, o diretor da *Revista do Rádio*, Anselmo Domingos, não poupou elogios ao mexicano Gregório Barrios, considerado por ele como "um grande cantor", "um cantor de verdade".

> Gregório Barrios já tomou por hábito homenagear os cronistas de rádio quando vem ao Rio. Desta, como da outra vez, o almoço foi no "Night and Day", decorrendo sob a melhor cordialidade, selada ao fim com alguns números que Gregório cantou na intimidade para seus convivas. Nossa sorte é que Gregório Barrios é inegavelmente um grande cantor. Do contrário, ficaríamos numa sinuca: pegar o almoço e não poder elogiar o artista. No caso porém, a satisfação é dupla, o que vem a ser um duplo consolo, porque se almoça muito bem e convive-se com um cantor de verdade. (DOMINGOS, 22 ago. 1950, p. 3)

Os periódicos também veiculavam elogios a cantores de bolero, nacionais ou internacionais. O Trio Los Panchos, por exemplo, grupo majoritariamente ligado ao bolero, foi exaltado por Fernando Lobo – que, convém reforçar, viria a colaborar com a *Revista da Música Popular* – em sua coluna "Depois da Meia Noite", redigida para o jornal *A noite* de 30 de maio de 1952.

> Los Panchos já estrearam na “boite” “Night-And-Day”. Sem dúvida, esse é um dos mais harmoniosos trios mexicanos que temos visto. São eles astros da CBS de Nova Iorque e sua presença me dá de volta a minha Nova Iorque, que meus olhos há muito não veem. (LOBO, 30 mai. 1952, p. 10)

Algo no mínimo curioso aparece na crítica de Fernando Lobo: um grupo mexicano especializado em bolero que o faz lembrar de... Nova Iorque. Porém, não se trata de um *non-sense*: na verdade, embora oriundos não só do México, mas também de Porto Rico, os membros do Trio Los Panchos se encontraram em Nova Iorque e lá formaram o grupo. Desse modo, sua música era produzida e fruída em solo estadunidense. Dessa forma, não é de se estranhar que um trio mexicano e porto-riquenho carregasse consigo um imaginário ligado aos Estados Unidos, o qual, conforme se verá no próximo item, estava relacionado a certos ideais de *modernidade* e *sofisticação*.

Se a música brasileira e o bolero eram vistos por parte da crítica como repertórios que se opunham mutuamente, cabe observar que, na mesma seção da *Revista do Rádio* que elogiava Gregório Barrios, havia também saudações à cantora Aracy de Almeida por sua associação ao samba: “Aracy de Almeida é a legítima expressão do samba. Venceu no rádio pela sua personalidade. Sua maneira de cantar a nossa música popular é inigualável” (DOMINGOS, 22 ago. 1950, p. 3). A *Revista da Música Popular* também não poupou elogios a Aracy. Na segunda edição do periódico, por exemplo, foram publicadas duas páginas retratando uma homenagem recebida pela cantora para marcar os seus vinte e três anos de carreira artística, que contou com a presença do governador do Estado de São Paulo. Nesse texto, Aracy é referida como “a grande intérprete de Noel Rosa” e, ampliando um pouco, “a grande intérprete dos ‘clássicos do samba’” (COLEÇÃO, 2006, p. 100). Contudo, do auge de sua *autenticidade*, a cantora não passou incólume ao bolero, gravando “Desde ontem”, de Fernando Lobo, em 1949. Por sinal, nesse mesmo disco, Cortes gravou ainda a guaracha “Passa mañana”, cujo texto ora está em português, ora em espanhol (ALMEIDA, 1949, 78 rpm).

Por fim, havia também exemplos no mercado fonográfico nos quais o samba e o bolero apareciam em um mesmo disco de 78 rotações. Esse foi o caso do disco lançado pelo cantor Roberto Luna pela Musidisc-Júnior que recebeu uma crítica de Claribalte Passos para a revista *Carioca* de 13 de fevereiro 1954. Pelo que descreve o

crítico, sabe-se que uma das faixas do disco era o samba “João Ninguém”, composto por Noel Rosa, que já era exaltado à época como um dos expoentes da *tradição* do samba. Por sua vez, o outro lado do disco trazia o bolero “Contigo”, de autoria de Cláudio Estrado e Júlio Nagib. Durante toda a crítica, Passos é elogioso, destacando as “qualidades técnicas e artísticas [do disco], defendidas brilhantemente pelo cantor Roberto Luna e pela orquestra que o acompanha nas duas faces” (PASSOS, 13 fev. 1954, p. 34). Contudo, cabe destacar que o crítico expressa preferência pela interpretação de Luna no bolero, que descreve em detalhes e a toma como um signo de *classe artística* e de *bom gosto*.

> Ambas as páginas, quer o samba, ou o bolero, possuem atributos melódicos dos mais expressivos. Todavia, gostamos, sobretudo, da primorosa interpretação de “Contigo”. Roberto impõe, inegavelmente, sua classe artística, revelando bom gosto e recursos vocais os mais promissores. Sua dicção é escorreita, articulando com perfeição e nitidez, irrepreensíveis, palavras e frases. Os arranjos, de Léo Peracchi, são dignos de encômios. Sonoridade agradável. Cotação: Ótimo. (PASSOS, 13 fev. 1954, p. 34)

Nota-se, portanto, que o bolero era o objeto de um embate simbólico entre os críticos musicais do período. Para alguns, como Vinicius de Moraes, a presença do bolero era um sintoma da mercantilização do cenário musical, pois, em sua opinião, os músicos brasileiros estavam se apropriando desse repertório porque “o negócio deve estar rendendo” (MORAES, 2008, p. 51). Contudo, para outros agentes, havia artistas de nível técnico respeitável que se vinculavam ao repertório de boleros. Em outras palavras, para tais críticos, menos orientados pelas noções de *brasilidade* e *autenticidade*, a incorporação do bolero não era algo necessariamente depreciativo. A dificuldade de se chegar a um consenso sobre o bolero se dava também em função de sua ampla penetração no repertório dos intérpretes, mesmo dentre aqueles que, como Aracy de Almeida, costumavam ser associados ao samba.

3.5 A música do Tio Sam

Em 1939, deflagrou-se a Segunda Guerra Mundial, conflito que se estendeu até o ano de 1945 e foi travado entre diversas nações, divididas entre países do Eixo – dentre os quais incluíam-se a Alemanha, o Japão e a Itália – e os Aliados – formados,

dentre outros, por Reino Unido, França e Estados Unidos. Nesse contexto, tanto os países de um quanto do outro lado buscaram fortalecer suas relações com outras nações de modo a ganhar simpatizantes e parceiros para a guerra. Em relação aos países do Eixo, o Brasil – em sintonia com outros países da América Latina – vinha estabelecendo relações comerciais com a Alemanha por meio do comércio de compensação, que consistia na troca de produtos sem intermédio de moedas (MOURA, 1984, p. 14). Além disso, havia certas afinidades entre regimes nacionalistas autoritários que floresciam na América Latina – dentre os quais se incluía o próprio Estado Novo de Getúlio Vargas – com o nazi-fascismo dos países do Eixo (MOURA, 1984, p. 18-9). Para impulsionar essa aproximação, a Alemanha investia em propaganda por meio de embaixadas, consulados, linhas aéreas, clubes, dentre outros (MOURA, 1984, p. 14). Complementarmente, as vitórias do Eixo inspiravam certa admiração entre militares brasileiros, que já tinham certa influência do pensamento militar alemão em sua formação (TOTA, 2000, p. 22-8).

Já pelo lado dos Aliados, os Estados Unidos também investiram para “ganhar os corações e mentes” dos brasileiros (MOURA, 1984, p. 31). O presidente Franklin Delano Roosevelt, que governou o país entre os anos de 1933 a 1945, adotou um conjunto de medidas que ficou conhecido como *política da boa vizinhança*. Em linhas gerais, tal política se caracterizava pelo abandono das ações intervencionistas na América Latina, realizadas pelo governo estadunidense desde o início do século XIX, e pela promoção de iniciativas voltadas para a cooperação e o bem-estar dos povos da América (MOURA, 1984, p. 15-7).

Grande parte das ações promovidas pelo governo de Franklin Roosevelt foi organizada por uma agência criada em 16 de agosto de 1940 e que se manteve ativa até o ano de 1946, sendo que algumas de suas iniciativas persistiram até 1949 (MOURA, 1984, p. 20). Intitulada Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), a agência era dirigida pelo empresário Nelson Aldrich Rockefeller, cuja família era proprietária da Standard Oil Company (TOTA, 2000, p. 44, 50). A OCIAA estava subordinada ao Conselho de Defesa Nacional dos Estados Unidos (MOURA, 1984, p. 21) e desenvolvia ações nas áreas da comunicação (rádio, cinema, publicações), da saúde e comercial/financeira. Sua sede ficava em Washington, mas contou com sucursais em diversos países da América Latina. No Brasil, havia escritórios da OCIAA no Rio de

Janeiro e em São Paulo, além de subcomitês de apoio nas cidades de Belém, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre (MOURA, 1984, p.31-2)[28].

Desse modo, ao longo do conflito mundial, a presença da cultura dos Estados Unidos no Brasil se intensificou. O rádio e o cinema foram poderosos agentes nesse processo. Conforme mostra Tota (2000, p. 144), em 1941 foram firmados acordos entre autoridades dos dois países para que programas radiofônicos dos Estados Unidos fossem traduzidos e transmitidos pelo rádio brasileiro. Quanto ao cinema, os filmes estadunidenses ocupavam cada vez mais espaço no mercado brasileiro, difundido valores e costumes entre os espectadores (TOTA, 2000, p. 129-44).

A partir de todo esse investimento, os Estados Unidos foram paulatinamente se transformando em um novo referencial cultural. Conforme salienta Ortiz (2006, p. 71), na década de 1940 os padrões europeus foram sendo substituídos por valores do "americanismo", que se expressava através da publicidade, do cinema e de publicações. Nesse processo, os referenciais musicais também são modificados:

> Nas rádios, este é o período em que a música americana se expande, e se consolida uma forma de se tocar "boa música", a orquestral, que se constitui tendo por modelo os conjuntos americanos, dos quais Glenn Miller foi talvez a expressão mais bem acabada. (ORTIZ, 2006, p. 71)

A referência ao trombonista e *bandleader* Glenn Miller (1904-1944) remete à popularização, que se deu a partir de meados dos anos 1930, das "orquestras de jazz" ou *big bands* dos Estados Unidos. Essas orquestras se formaram a partir da expansão de pequenos conjuntos instrumentais que eram responsáveis por produzir música para dançar. Algumas dessas formações já surgiram ao longo da década de 1920, como as de Art Hickman, Paul Whiteman e Fletcher Henderson (COLLIER, 1995, p. 165-71). A partir de 1935, o clarinetista Benny Goodman alcançou grande sucesso com sua *big band*, impulsionando o surgimento de muitas outras, muitas delas alcançando expressiva popularidade (COLLIER, 1995, p. 172). Esses grupos musicais, seu repertório e sua

[28] Para maiores informações acerca das ações da OCIAA no Brasil, sugere-se a leitura dos livros de Moura (1984) e Tota (2000), especialmente os capítulos "Tio Sam chega ao Brasil com a receita no bolso" de Moura (1984, p. 27-58) e "O boogie-woogie na favela: a obnubilação brasiliana" de Tota (2000, p. 129-75).

maneira de tocar acabaram definindo um estilo no interior do jazz que foi chamado de *swing*.

A música das *big bands* não se limitou ao território dos Estados Unidos, mas se espalhou por diversos países. No Brasil, surgiram muitos grupos musicais que adotaram a formação desses grupos, buscando ainda se apropriar de seu repertório e de sua técnica de arranjo. Para o pesquisador Lopes Albricker (2000, p. 27), os maestros Radamés Gnattali (1906-1988), Fon-Fon (1908-19511), Zaccarias (1909), Carioca (1910-1991) e Severino Araújo (1917-2012) podem ser considerados como alguns dos pioneiros a se utilizar do formato e da linguagem musical das *big bands*. Tal expansão da música dos Estados Unidos, que se deu em grande medida graças ao sucesso das *big bands*, levou o historiador Eric Hobsbawm a afirmar que, em meados da década de 1950, "o *jazz* tinha se tornado uma linguagem mundial" (HOBSBAWM, 1990, p. 81).

Porém, não era só no plano da música instrumental, ligada à dança, que a música dos Estados Unidos se manifestava. Ao contrário, as *big bands* contavam também com cantores, os quais, segundo Collier, acabaram se tornando muito populares a partir de 1945, dentre os quais cita Frank Sinatra, Perry Como, Jo Stafford, Peggy Lee, Ella Fitzgerald e Bing Crosby (COLLIER, 1995, p. 119, 174). Este último, por sinal, já havia aparecido como o vencedor da votação realizada pela revista *Carioca*, apresentada anteriormente (Tabela 5).

A canção popular dos Estados Unidos encontrou seus desdobramentos em terras brasileiras. Dentre os intérpretes, possivelmente o caso mais emblemático seja o do pianista e cantor Farnésio Dutra e Silva, que se consagrou com o nome artístico de Dick Farney (1921-1987). Desde o início de sua atuação musical, Farney já se mostrava próximo à música estadunidense: na adolescência, integrou o conjunto Swing Maníacos de seu irmão e baterista Cyll Farney; em suas primeiras gravações, iniciadas em 1944, interpretou um repertório formado exclusivamente por canções estadunidenses (DICIONÁRIO, 2006, p. 271-2).

Ao mesmo tempo, começavam a surgir fã-clubes ligados especificamente ao jazz e à canção popular estadunidense. Apenas para se ter uma ideia, na edição de 2 de fevereiro de 1950 da revista *Carioca*, o jornalista Daniel Taylor lançava, dentro de sua coluna *Jazz, Blues & Swings*, uma nova subseção intitulada "Noticiário dos Fan Clubs"

cujo intuito era divulgar as atividades realizadas por essas associações. No texto de apresentação, o jornalista menciona alguns desses clubes, dentre os quais estavam Woody Hermann Fan Club, Sinatra-Farney Fã-Club e Perry Como Fã Club. Taylor apresenta ainda um trecho da correspondência que recebeu do presidente de um desses clubes, que expressava seus elogios a cantores da música estadunidense: “Bing Crosby, Dick Haymes e Perry Como são, a nosso ver, os expoentes máximos da música popular norte-americana. Três vozes admiráveis” (TAYLOR, 2 fev. 1950, p. 54).

Por fim, para além das *big bands* e da canção popular dos Estados Unidos, havia ainda outra modalidade de jazz que começava a se disseminar pela zona sul carioca. Tratavam-se das *jam sessions*, que consistiam em reuniões de instrumentistas, geralmente em formações mais reduzidas, cujo intuito era tocar sem ensaio e sem muito planejamento prévio. Nessa forma de se fazer música, a ênfase saía da dança ou do canto e passava para a improvisação e o virtuosismo dos instrumentistas. Esse tipo de prática teve sua origem no *be-bop*, considerado como o primeiro estilo do jazz *moderno*, que se firmou nos Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950. Costumam-se considerar os trabalhos do saxofonista Charlie Parker (1920-1955), do pianista Thelonious Monk (1917-1982) e do trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993) como os pioneiros dessa vertente (GRIDLEY, 1987, p. 143-76).

Conforme demonstra Joana Saraiva (2007), ao longo da década de 1950, as *jam sessions* começaram a se expandir pela noite da zona sul carioca. Conforme salienta a autora, até o decênio anterior, os espaços que reuniam os apreciadores de jazz se restringiam às casas de Dick Farney, Jorge Guinle e à sede do Sinatra-Farney Fã Clube. Porém, já na metade da década de 1950 era possível verificar a realização de *jam sessions* em “consagrados lugares públicos da noite carioca”, dentre os quais se encontravam o Copacabana Palace, as boates Vogue, Sacha’s, Plaza ou Béguine (SARAIVA, 2007, p. 35-6).

A presença do jazz e da canção estadunidense no cenário musical brasileiro dividiu a crítica musical. Num período cujo diagnóstico era de que a música brasileira se *descaracterizava* pela aproximação com o repertório estrangeiro, a presença e a incorporação do jazz não agradavam certos setores da crítica. Porém, especialmente no contexto do pós-guerra, em que os Estados Unidos emergiam como uma nova potência

mundial, e depois de todos os investimentos da política da “boa-vizinhança”, circulava um imaginário de *modernidade* em relação ao jazz que orientava outras vozes no debate sobre a música popular do período.

Dentre as opiniões já expostas no item 3.3, convém lembrar que os foxes, o be-bop e a música de Frank Sinatra já haviam sido caracterizados como uma espécie de *inimigos* da música brasileira. Outro exemplo desse diagnóstico aparece no texto “Decadência”, de Ary Barroso, publicado na edição de número 9 da RMP, de setembro de 1955. Nele, o compositor aponta uma série de motivos que teriam levado à *decadência* do samba. O texto é organizado em dez itens, sendo que o último traz os dizeres “Decadência! Decadência! Decadência!”. Quanto aos outros nove itens, todos se iniciam com a palavra “antigamente”, no intuito de mostrar o que era o samba e no que ele se tornou. Expressa-se, assim, a nostalgia por um *passado glorioso* do samba, que teria se perdido. Contudo, dentro do que se busca discutir no momento, convém observar que, ao menos nos itens 2, 3 e 4 de sua discussão, Ary Barroso critica a “americanização”, que se expressaria na incorporação da música e de aspectos da cultura estadunidenses, como seu idioma e suas formas de entretenimento. Segue o trecho:

> 2. Antigamente não havia “acordes americanos” em samba. E todos o entendiam.
> 3. Antigamente não havia “boites”, nem “night clubs”, nem “black tie”. E o samba andava pelos “cabarets”, humilde e sem dinheiro.
> 4. Antigamente não havia “fans-clubs”. Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha, único barulho preparatório para o grande barulho que era o Carnaval. (COLEÇÃO, 2006, p. 463)

Ao contrário da condenação de certo modo irrestrita de Ary Barroso aos “acordes americanos”, outros setores da crítica defendiam que não se deveria combater *todo* o jazz, mas apenas algumas de suas vertentes, tidas como mais *comerciais*. Em outras palavras, a antítese entre *autêntico* e *comercial*, que já havia se expressado nos debates sobre o repertório nacional, aparecem também nas reflexões sobre a música estadunidense.

Tome-se, como exemplo, uma longa discussão apresentada na coluna *Diz-que discos* do jornal *Flan* publicado na semana de 21 a 27 de junho de 1953. Nele, o autor busca responder à pergunta “O que é jazz?”, que lhe teria sido feita por uma “simpática leitora”. Seguem alguns trechos de sua explicação:

> Jazz, minha querida amiga, é o autêntico. (...) Jazz, de início, é tudo o que não é Bing Crosby, Frank Sinatra, Doris Day, Jonnie Ray, Dick Haymes, Dinah Shore, Joe Stafford, Billy Eckstine. (...) Jazz é a eflorescência dos cantos religiosos negros, a que se chamam "spiritual", em cruzamento com os "blues"..., as canções de trabalho, as canções de prisão e todo o demais folclore negro americano (...). Jazz é a voz solitária ou polifônica da revolta, da sensualidade, do "pathos" dos negros a se prolongar através de instrumentos musicais desobedientes a tudo o que não seja espontaneidade, invenção, improvisação. (DIZ-QUE discos, 21 a 27 jun. 1953, p. 14)

Vê-se, portanto, que o jazz *autêntico*, defendido pelo crítico, referia-se estritamente àquele ligado aos negros dos Estados Unidos. Assim, as *big bands* e os cantores não eram considerados como *verdadeiro* jazz. Em certa medida, esse posicionamento estava em sintonia com os debates feitos nos Estados Unidos acerca desse repertório, uma vez que havia muitos setores da crítica musical estadunidense que consideravam a música das *big bands* como algo "meramente comercial". Collier ilustra essa interpretação com o livro de Wilder Hobson, publicado em 1939, que criticava as orquestras de jazz do período, dizendo que elas se apoiavam em "arranjos para dança de melodias muito populares que visam muito explicitamente atrair o mercado" (COLLIER, 1995, p. 164).

As reflexões de Hobsbawm também se pautam por uma distinção entre o jazz e a música mais comercial. Por mais que o autor mostre as intrincadas relações que se estabelecem entre uma esfera e outra, ele também parte da concepção de que ambas são distintas. Assim, ao se referir ao período das *big bands*, o historiador afirma que, "entre 1935 e 1940, a música *pop* mais uma vez capitulou frente ao *jazz* (agora denominado *swing*)" (HOBSBAWM, 1990, p. 76). Ao se referir especificamente aos cantores, Hobsbawm afirma que existe uma dificuldade generalizada de saber "o que distingue o cantor de *jazz* do cantor de música *pop* com tonalidades jazzistas". Com o intuito de apontar alguns nomes, ele destaca, dentre as mulheres, Ethel Waters, Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, afirmando que todas são "cantoras de *jazz* de um nível soberbo, embora as últimas duas escorreguem muito facilmente para a música *pop* comercial". Enfim, em relação aos homens, Hobsbawm afirma que "desconhece qualquer cantor masculino de *jazz* digno de nota" (HOBSBAWM, 1990, p. 146).

Os embates envolvendo o jazz no Brasil dos anos 1950 foram mapeados com grande fôlego pelo trabalho de Saraiva (2007). A autora mostra que havia uma

polarização na crítica do período. De um lado, não só a música ligada às *big bands*, mas todo jazz feito por brancos – incluindo-se as práticas ligadas ao jazz *moderno*, como as *jam sessions* – era considerado como *falso* e, portanto, deveria ser combatido. Imbuídos desse ideário, o único jazz que deveria ser valorizado era o *tradicional*. Nesse grupo, Saraiva destaca os nomes de José Sanz e de Sérgio Porto, ambos ligados à RMP. Por outro lado, havia também os defensores do jazz como algo ligado ao *moderno* e à *sofisticação*, cujos principais representantes eram Jorge Guinle e Sylvio Túlio Cardoso (SARAIVA, 2007, p. 43-5).

Mesmo defendendo as vertentes modernas do jazz, Jorge Guinle chegou a colaborar com a RMP, que se posicionava de outra maneira frente a essa questão. Contudo, em sua defesa do jazz moderno, Guinle buscou valorizar justamente sua autenticidade. Em outras palavras, mesmo apresentando uma postura diferente em relação a seus colegas, ele se pautava pelas mesmas categorias. Para defender seu ponto de vista, o autor elaborou uma extensa argumentação, que se desenrola ao longo de três páginas, procurando delinear quais seriam os "fatores essenciais da música de jazz" (título de sua matéria). Por fim, ele conclui que havia ao menos cinco fatores "essenciais" que poderiam ser localizados na vertente *moderna* da produção jazzística. Saraiva (2007, p. 46) cita o momento em que Guinle analisa o jazz moderno à luz dos critérios que foi estabelecendo em seu texto. Contudo, convém convocar um outro excerto dessa matéria, que contribui para se compreender os embates da crítica musical daquele período.

> Infelizmente é preciso admitir que às vezes uma preocupação exagerada com a forma em detrimento da vitalidade de expressão faz com que certos músicos *demasiadamente sofisticados* percam a espontaneidade necessária à criação do verdadeiro Jazz. Isso acontece sobretudo com os músicos brancos, o que prova que desde Bix [Beiderbecke] até os nossos dias, raríssimos dentre eles são os que assimilaram a essência do Jazz. (COLEÇÃO, 2006, p. 175, grifos nossos)

O que parece significativo nesse trecho é que a *sofisticação* não aparece como algo a ser buscado ou exaltado, mas a ser controlado e evitado. Subjaz ao texto de Guinle a ideia de que o jazz moderno era, sim, sofisticado; porém, quando praticado por músicos negros, ele não seria *demasiadamente* sofisticado, o que faria com que mantivesse sua *essência* e *espontaneidade*. A antítese mais radical que se apresenta nesse trecho é

entre *autêntico* e *sofisticado*, como se não fosse possível que uma produção musical fosse uma e outra ao mesmo tempo.

Um pensamento semelhante a esse já havia aparecido em uma crítica de Lúcio Rangel, apresentada no item 3.1, segundo a qual orquestrações *sofisticadas* e arranjos *complexos* eram sinais de *mau gosto*. Além desses exemplos, tal ideário volta às páginas da RMP num texto de seu editorial, mais especificamente em sua edição de número 11, referente aos meses de novembro e dezembro de 1955. O editorial fazia um balanço da produção musical do ano todo, no qual lamentava o falecimento da "inesquecível Carmen Miranda", mas exaltava o êxito que a música brasileira havia alcançado no período. Após enumerar diversos lançamentos fonográficos e espetáculos que foram realizados durante aquele ano, o texto conclui: "Os boleros e as *canções sofisticadas* vão cedendo lugar aos verdadeiros ritmos brasileiros e o público cada vez mais prestigia o que é autêntico e nosso" (COLEÇÃO, 2006, p. 561, grifos nossos). Dessa forma, ficava estabelecida a oposição entre *sofisticado* e *verdadeiro*.

De qualquer modo, ainda que para alguns segmentos da crítica musical o jazz já aparecesse como sinal de *modernidade*, uma grande parcela ainda o olhava com desconfiança, especialmente no que se referia às suas vertentes consideradas mais *comerciais*. Com isso, os críticos musicais brasileiros configuravam uma hierarquia de legitimidades para o próprio jazz, acompanhando em certa medida as discussões que se davam nos próprios Estados Unidos. Nessa hierarquia, o jazz tradicional e negro aparecia como mais *legítimo* e *autêntico*, ao passo que o jazz moderno e branco era até considerado *sofisticado*, mas era *falso*.

3.6 Samba-canção, decadência e distinção

A princípio, pode parecer estranho encontrar aqui uma discussão sobre o samba-canção, situada logo após as reflexões ligadas ao repertório internacional e já um tanto distanciada do item que abordou o samba. Contudo, conforme se espera demonstrar, o repertório rotulado como samba-canção começava a se configurar, para alguns setores da crítica, como um dos sintomas mais evidentes do *declínio* pelo qual passava a música brasileira ao se deixar penetrar pelos "modismos". Além disso, no

interior desse repertório e dos artistas a ele vinculados manifestaram-se algumas formas de distinção. Daí o sentido de discuti-lo depois de examinar a "invasão" estrangeira.

Diversos estudiosos da música popular brasileira[29] costumam apontar que a primeira canção classificada como samba-canção foi composta pelo maestro Henrique Vogeler para a abertura da comédia *A verdade do meio dia*, de 1928. Para figurar nessa revista, a composição recebeu versos de Cândido Costa, passando a se chamar "Linda flor" e recebendo, já no ano seguinte, uma versão em disco na voz de Vicente Celestino. Em seguida, Freire Júnior concebeu uma nova letra para a composição, dando-lhe o título de "Meiga flor", a qual foi gravada por Francisco Alves. Por fim, foi com a letra concebida por Luís Peixoto para a revista *Miss Brasil*, criada em parceria com Marques Porto, que a composição chegou à sua versão definitiva, com o título de "Iaiá" (tornando-se, aos poucos, mais conhecida por seus primeiros versos, "Ai, ioiô"), que teve sua primeira gravação na interpretação de Araci Cortes.

A partir dos anos 1930, o samba-canção foi se configurando como uma vertente do samba de andamento mais lento e com características musicais mais passionais, e foi ganhando espaço nos lançamentos fonográficos. Quando se chega à década de 1950, nota-se que esse segmento aparecia no repertório de grande parte dos intérpretes e dos compositores, abrangendo desde aqueles ligados mais diretamente ao rádio como aqueles que também atuavam na zona sul carioca. Tomando-se como parâmetro as paradas de sucesso da *Revista do Rádio*, alguns sambas-canções ali presentes podem dar indícios da disseminação desse segmento musical.

A primeira menção ao samba-canção nas listagens aparece com Linda Batista interpretando "Vingança", do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues (1914-1974). A canção apareceu entre as mais vendidas nos meses de agosto a outubro de 1951. Conforme já se salientou, Linda Batista tinha grande inserção no cenário radiofônico, tendo mantido durante anos a coroa de Rainha do Rádio.

Tempos depois, em abril de 1952, foi a vez do intérprete Orlando Corrêa figurar na listagem com o samba-canção "Meu sonho é você", cujos compositores são Altamiro Carrilho (1924-2012) e Átila Nunes. Convém lembrar que Carrilho foi um flautista que se

[29] Dentre eles, encontram-se citar Tinhorão ([19--]); Lopes (2007) e Severiano e Mello (1997).

inseriu no cenário musical pela vertente do samba e do choro. Em 1951, ele passaria a fazer parte do regional de Canhoto em substituição a Benedito Lacerda.

Por último, ainda ao final de 1952, foi o samba-canção “Ninguém me ama”, de Antônio Maria e Fernando Lobo, na voz de Nora Ney, que chegou às paradas de sucesso. A canção permaneceu nas listagens entre os meses de novembro e dezembro de 1952, bem como em fevereiro de 1953, o que sugere que suas vendagens também tenham sido expressivas em janeiro do mesmo ano, mas não a ponto de figurar entre as cinco mais vendidas. Fernando Lobo, como já exposto, atuaria como colaborador da RMP, situando-se próximo a esse círculo mais intelectualizado da crítica musical. Antônio Maria, assim como seu parceiro, também era jornalista e, conforme mostra Saraiva (2007, p. 24-35), não foi só um frequentador das boates da zona sul, mas também um grande cronista daquele cenário.

Com esses três exemplos, nota-se que o samba-canção estava, portanto, no repertório tanto dos artistas considerados como mais *comerciais*, simbolicamente representados por Linda Batista, quanto dos *tradicionais*, como Altamiro Carrilho, e também dos *modernos*, como ilustrado pelos nomes de Antônio Maria e Fernando Lobo. Dessa forma, o samba-canção se mostra como um segmento musical no qual se podem observar algumas estratégias de distinção.

Apesar de derivado do samba e tendo alguns representantes da vertente *tradicional* entre seus compositores ou intérpretes, o samba-canção não foi associado pela crítica musical dos anos 1940 e 1950 – ao menos no que esta pesquisa conseguiu mapear – às ideias de *pureza*, *autenticidade* ou de *brasilidade*. Quando se fala do repertório *autêntico* da música brasileira, como já se discutiu, as referências se voltavam primeiramente ao choro, depois ao samba, à marcha e aos segmentos musicais ligados ao meio rural e ao folclore; ao samba-canção em específico, não se localizou nenhuma referência. Pode-se compreender, portanto, que já se esboçava naquele período a ideia – que se consolidará a partir da década de 1960, conforme se discutirá mais à frente – de que o samba-canção era um sintoma da *decadência* e da *estrangeirização* da música popular brasileira.

Essa percepção aparece na já citada crônica de Vinicius de Moraes que criticava o reaparecimento do tango no cenário musical brasileiro. Segue mais um trecho:

> A tangelização parece geral. Isso sem falar nos tanguinhos brasileiros mascarados de sambas-canções, não os bons tanguinhos como os fazia Ernesto Nazareth, mas os tangos de *boite*, ou melhor, de boate como dizem os supernacionalistas. (MORAES, 2008, p. 41)

Assim, o samba-canção se tornava alvo das críticas do poeta por se assemelhar os tangos. Convém lembrar que, para Moraes, aproximar-se do tango não era algo que merecia exaltação, mas era "o fim da picada", como se lê ao final de sua crônica. Ainda nessa linha, poderia ser mencionada uma breve crítica, publicada no jornal *Última hora* de 26 de março de 1955, que analisava um disco de Francisco Carlos que trazia um samba-canção e um tango. Segue o texto:

> Francisco Carlos lançou agora, pela Victor, mais um disco seu. Trata-se do samba-canção de Luís Bandeira e Cléo, "Parabéns" e "Última taça", tango de Vicente Amar e Luís Vieira.
> O ex-El Broto precisa positivamente melhorar o seu repertório que está cada dia pior. (FRANCISCO, 26 mar. 1955, caderno 2, p. 4)

Embora seja um texto bastante sucinto, é relevante perceber que o juízo negativo do crítico não se dirigia à maneira de cantar de Francisco Carlos ou aos arranjos, mas a seu *repertório*, ou seja, ao samba-canção e ao tango. Talvez não se possam tomar como absolutas as considerações de Vinicius de Moraes e do crítico de *Última hora*, afinal, dentre os discursos mapeados até o momento, muitos denunciavam uma decadência do *samba como um todo* e não do samba-canção em específico. De qualquer modo, por mais que o samba-canção não estivesse sozinho, ele no mínimo seria parte integrante do movimento de *deturpação* que, segundo o diagnóstico da época, acometia a música popular brasileira.

Porém, para além de seu lado *decadente*, algumas críticas musicais tomaram o samba-canção – ou melhor, *algumas* canções, compositores ou intérpretes ligados ao samba-canção – como emblema de *modernidade* ou *sofisticação*. Rodrigo Vicente apresenta uma matéria publicada pelo crítico musical Claribalte Passos em maio de 1953 que evidencia esse aspecto. O jornalista descrevia um encontro musical – na verdade, a expressão por ele usada foi "uma reunião íntima" – realizado na casa do maestro e compositor Radamés Gnattali, no qual estiveram presentes os violonistas Garoto e Laurindo de Almeida, o contrabaixista Vidal, os acordeonistas Sivuca e Chiquinho, além do próprio maestro ao piano. Em meio à sua narrativa, o crítico musical informa que, em

determinado momento, “os demais instrumentistas apresentaram o *moderno samba-canção*, os chorinhos saltitantes, as cantigas de roda” (apud VICENTE, 2014, p. 106, grifos nossos). Estabelecia-se, assim, uma distinção entre o samba-canção *decadente* e um samba-canção *moderno*, sendo esse último associado a uma “reunião íntima” de instrumentistas.

No âmbito da canção, Vinicius de Moraes também foi um entusiasta do samba-canção moderno. Exatamente uma semana depois de criticar os “tanguinhos brasileiros mascarados de sambas-canções”, lê-se uma crônica na qual o poeta apresenta uma espécie de diário, narrando as músicas que o acompanharam em sua jornada. Depois de dizer que havia ouvido “Mulé rendêra” na interpretação do fornecedor de pão e “Nem eu”, de Dorival Caymmi, através da “voz nortista do pau-de-arara vigia da obra defronte”, Moraes continua:

> Mais tarde, já na rua a caminho do trabalho, vem-me saudade de Antônio Maria (onde andas, meu Maria?) ao trançar primeiro com uma casa de disco a tocar “Ninguém me ama” na bela gravação de Nora Ney; e depois ao ouvir também assoviado um trecho do seu “Se eu morresse amanhã de manhã”. (MORAES, 2008, p. 42)

Além da já mencionada “Ninguém me ama”, nota-se que Moraes alude a outra composição de Antônio Maria, “Se eu morresse amanhã de manhã”, gravada por Dircinha Batista, que também apareceu entre as mais vendidas, mais precisamente no mês de maio de 1953. Em um primeiro momento, pode-se pensar que a remissão de Vinicius de Moraes a essas canções se devia a uma saudade de seu amigo Antônio Maria, autor das canções. Porém, na continuidade da crônica, nota-se que a admiração de Moraes não era só pelo amigo, mas também por sua música.

> Não há dúvida, são os donos da praça alguns destes, como “Ninguém me ama”, prolongando extraordinariamente o seu sucesso.
> Mas é que são mesmo *o que há de melhor dentro do novo tipo de samba*, conversando, samba zona-sul, samba de fazer queixa. (MORAES, 2008, p. 42, grifos nossos)

Em primeiro lugar, nota-se que Vinicius de Moraes não classifica “Ninguém me ama” como samba-canção, mas como samba. Aliás, como um *novo tipo de samba*, que ele associa à zona sul carioca. Vê-se, desse modo, que Vinicius de Moraes acabava propondo uma distinção entre uns e outros sambas-canções.

Tais distinções apontam para o processo de segmentação da produção musical que, por sua vez, ampara-se na própria segmentação existente na sociedade brasileira. Tomem-se, por exemplo, os comentários bastante elogiosos da revista *Carioca* para Dick Farney. De acordo com o periódico, tratava-se de um cantor que "possui belíssima voz e conta com um dos repertórios mais vastos, no gênero" (DICK, 24 jun. 1944, p. 8). Contudo, não foram só as qualidades artísticas de Farney que mereceram comentários elogiosos, mas também sua posição social:

> Dick Farney, artista de excepcional valor, não utiliza sua arte para fins econômicos, posto que *descendente de família da nossa melhor sociedade*, desde a infância habituou-se ao exercício do canto através de apresentações em público em espetáculos de finalidade exclusivamente artísticas. (DICK, 24 jun. 1944, p. 8, grifos nossos)

O pertencimento a uma família "da nossa melhor sociedade" aparece na crítica como um sinal de distinção. Nesse caso, a hierarquia social aparece intimamente associada a uma hierarquização de gostos: ao ser de "boa família", torna-se um artista valoroso e com voz bela. Outro aspecto que aparece nessa crítica é a antítese entre os valores comercial e artístico. O fato de Farney ser "da melhor" sociedade lhe daria certa independência em relação ao mercado, o que lhe permitiria fazer música *para poucos*.

Algo muito semelhante a isso aparece nos comentários de Jair Amorim, publicados na RR, sobre o primeiro disco do cantor, compositor e violonista Lúcio Alves (1927-1993). O texto se inicia com a informação de que o cantor não tinha grande êxito comercial, uma vez que "vender disco, que é bom, não vende, não" (AMORIM, 24 fev. 1953, p. 35). Apesar dessa pouca expressividade no mercado, Amorim não deixa de ressaltar as inúmeras qualidades de Alves, apontando-o como alguém que

> canta bem, adora arranjos stravinsquianos, tem uma facilidade assombrosa de improvisação quando interpreta as músicas que escolhe. É, talvez, o mais rebuscado dos nossos cantores atuais, tendo criado, por isso mesmo, um estilo todo seu, libertando-se da influência de Dick Farney. (AMORIM, 24 fev. 1953, p. 35)

O crítico aproxima os arranjos das canções de Alves às peças do compositor russo Igor Stravinsky, chamando a atenção para o *rebuscamento* de seu fazer musical. Por fim, Amorim traz uma caracterização de seu público: "Lúcio é cantor para a Zona Sul,

grã-fino. (...) Dispõe de público certo, de elite, que compra suas gravações de olhos fechados, sem querer saber o título da melodia" (AMORIM, 24 fev. 1953, p. 35).

Novamente, nota-se que as distinções musicais aparecem como uma segmentação de público. Um cantor rebuscado como seria Lúcio Alves não faria música "para todos", mas apenas para um público "de elite", à qual se associava o cenário da zona sul carioca. Nesse sentido, não seria de se esperar mesmo que tivesse grandes índices de vendagem.

Diante de todo o exposto, verifica-se que a música popular das décadas de 1940 e 1950 foi produzida em meio a um intrincado debate. Por um lado, estavam os entusiastas da *autêntica* música brasileira, que buscavam defendê-la de qualquer estrangeirização. Por outro, vivia-se um período de amplo cosmopolitismo musical, impulsionado pelas ondas do rádio e pela circulação dos fonogramas, trazendo novas referências musicais para os compositores e intérpretes brasileiros. Por último, certos setores mais elitizados começaram a enxergar o jazz e a canção estadunidense como uma possibilidade de *distinção*. A produção musical do período traz as marcas desse debate. As análises que serão apresentadas nas seções seguintes procuram evidenciar essas marcas, mostrando de que maneira os compositores e intérpretes foram se posicionando em meio às tensões entre autêntico e falso, comercial e sofisticado, estrangeiro e nacional, dentre outras.

4 NELSON GONÇALVES, SEU REPERTÓRIO E SUA PERFORMANCE

4.1 Trajetória e repertório de Nelson Gonçalves[30]

Antonio Gonçalves Sobral nasceu no dia 25 de junho de 1919, na cidade de Santana do Livramento, que se localiza no estado do Rio Grande do Sul, fazendo fronteira com o Uruguai. Antonio era o segundo filho de Manuel Francisco e Libânia de Jesus, ambos naturais de Portugal. Pelo que se pode notar, o pai e a mãe do intérprete representavam dois modelos de vida distintos. A mãe era disciplinada, controlava as economias da casa, buscava formas alternativas para conseguir recursos para a família, sempre voltados a um trabalho regular. O pai, por sua vez, preferia viver de expedientes, era afeito à vida boêmia e não raro esbanjava o que ganhava nos botequins da redondeza. Em um manuscrito redigido pelo próprio Nelson Gonçalves, o cantor dizia que seu pai havia sido

> o maior boêmio que conheci. Pois, além das biritas costumeiras (porres homéricos), ele era um tremendo trambiqueiro, no bom sentido. Muitas madrugadas, ele chegava em casa quase em coma alcoólico. Muitas vezes, sem o violão, outras só com o braço (isto é, sem o bojo). (apud BARROSO, 2001, p. 38)

O casal não se conheceu em seu país natal, e sim no Rio de Janeiro, primeira cidade em que residiram quando vieram para o Brasil. Ainda na então capital federal, tiveram o seu primeiro filho, Joaquim. Por iniciativa da mulher, iniciaram um pequeno comércio de cortes de tecidos, que decidiram levar para o sul do país. Foi assim que chegaram à cidade de Santana do Livramento, onde nasceu seu segundo filho.

Por volta de 1926, a família se mudou novamente, dessa vez para a cidade de São Paulo, passando a residir no bairro do Brás, onde habitavam muitas famílias de imigrantes, especialmente de italianos. Através de sua atividade comercial em Santana do Livramento, o casal conseguiu acumular recursos suficientes para comprar um terreno

[30] As informações deste item estão majoritariamente embasadas na biografia do cantor redigida por Barroso (2001), à qual foram acrescidas informações de outras fontes, que serão oportunamente referenciadas. Portanto, quando não houver indicações da procedência dos dados, subentende-se que se trata da referida biografia.

nesse bairro, com uma casa já construída aos fundos. Posteriormente, a família passou a sublocar parte de sua propriedade, de modo a obter mais uma fonte de renda.

Enquanto isso, Manuel e Libânia continuaram com seu comércio de cortes de tecido em São Paulo, muitas vezes fazendo vendas de porta em porta. Porém, o casal começou a ter desentendimentos na condução dos negócios e Manuel resolveu deixar o comércio. Para ganhar seu próprio dinheiro, passou a fazer apresentações musicais na cidade, tocando violão e cantando fados, já acompanhado de seu filho mais velho, Joaquim.

Não tardou para que o filho caçula acompanhasse o pai em seus números musicais pelas ruas paulistanas. Segundo as memórias do cantor, seu pai usava óculos escuros e se apresentava como se fosse cego, com o intuito de causar maior comoção nas pessoas e, assim, aumentar o faturamento. Tempos depois, “contratou” um cego de verdade para o grupo com a função exclusiva de passar o chapéu. Além disso, Manuel também havia mandado editar um livrinho com suas poesias, de modo que poderia vendê-lo em suas apresentações. Nas palavras de Nelson Gonçalves, seu pai “tinha um pouco de boêmio e muito de malandro”, e isso o teria auxiliado muito “nas noites em que tive que conviver com os malandros da saudosa Lapa” (apud BARROSO, 2001, p. 47).

Antes de se dedicar à atividade musical de forma profissional, Nelson Gonçalves buscou – ou foi levado a buscar – outras formas de subsistência. Assim, por vários anos, dedicou-se à atividade de pugilista, mas sem se profissionalizar. Depois disso, em 1937, tornou-se funcionário de uma fábrica de tamancos, permanecendo no emprego até o ano seguinte. Segundo depoimentos colhidos por seu biógrafo (BARROSO, 2001, p. 54-6), essa vaga na empresa havia sido conquistada por sua mãe, que tinha pedido à esposa do proprietário para que arranjasse trabalho ao filho, pois este não saía “do meio da rua”. No ano de 1938, ainda empregado na fábrica de tamancos, ele se uniu à sua primeira esposa, Elvira Mola, de família italiana, com quem posteriormente teve os filhos Marilene e Nelson Antônio. Depois de casado, foi trabalhar no ramo da metalurgia, primeiramente em uma pequena fábrica de gaiolas, e depois numa indústria de maior porte, que fabricava talheres e baixelas.

Porém, a profissão de cantor também o atraía, talvez estimulada por seu irmão Joaquim, que já estava trilhando esse caminho. Com o auxílio financeiro da mãe, Joaquim

havia se tornado proprietário de um bar e restaurante próximo à Rádio Cultura, no qual também apresentava como cantor de fados sob o nome artístico de Quincas Gonçalves. Tempos depois, Quincas já estava se apresentando na Rádio São Paulo e nos intervalos das Revistas Portuguesas que circulavam por São Paulo. Diante disso, Nelson também buscou se inserir no circuito musical profissional, mas, de início, teve que enfrentar certa resistência em virtude de sua gagueira na fala. Barroso (2001, p. 49-50) coletou um depoimento segundo o qual se dizia que Eros Lelot, diretor da Rádio Cultura, teria impedido Nelson Gonçalves de cantar em um programa de auditório em virtude de seu gaguejo. De qualquer modo, em 1937 o cantor realizou sua primeira apresentação no *Programa do Pereira Rodilho*, da mesma emissora cujo diretor o havia rejeitado anteriormente.

Nesse período, conheceu a cantora Sônia Carvalho, que havia abandonado há pouco a vida artística por pressões de seu marido. A cantora se dispôs a ajudar Nelson Gonçalves a solucionar problemas técnicos de desafinação e ritmo, bem como a introduzi-lo no meio radiofônico. Para isso, sugeriu que ele não usasse seu nome de batismo, Antônio, mas que se apresentasse como *Nelson* Gonçalves. Assim, em 1939, com uma carta de recomendação de sua tutora, ele foi à Rádio São Paulo para fazer um teste com o maestro Gabriel Migliori. Dessa forma, *apadrinhado* por Sônia Carvalho e após se submeter ao teste, Nelson Gonçalves firmou seu primeiro contrato com uma emissora radiofônica. Logo depois, começou também a se apresentar na Rádio Cruzeiro do Sul, mas sem contrato. Com isso, o cantor decidiu abandonar o emprego na indústria metalúrgica e completar seu orçamento trabalhando como garçom no bar de seu irmão, no qual também poderia apresentar números musicais à noite. Conforme afirma seu biógrafo, após dois meses de atuação na emissora paulistana, o intérprete já era mencionado em uma matéria da revista *Carioca*, publicada em 6 de maio de 1939, na qual se lia:

> Nelson Gonçalves, a descoberta da Rádio São Paulo e apreciado intérprete das nossas músicas, lançou há pouco naquela emissora o samba “Juro que sofri” e o fox-canção “Mais tarde”. Ambas composições do jovem Orlando Monello, que se apresenta um compositor inspirado e um poeta apreciável. (apud BARROSO, 2001, p. 69)

Em 1941, Nelson Gonçalves gravou um disco de acetato nos estúdios da Rádio Record com as canções “Se eu pudesse um dia” e “Os anos carregaram”, ambas compostas numa parceria entre Orlando Monello e Osvaldo França. Tal gravação foi apresentada ao representante da RCA Victor em São Paulo, que deu uma carta de recomendação para que Gonçalves a apresentasse ao diretor da gravadora, no Rio de Janeiro. Novamente *apadrinhado* pelo representante local da RCA Victor, o intérprete foi ao Rio de Janeiro para se encontrar com o diretor e foi submetido a um teste do qual teriam participado o flautista Benedito Lacerda e o violonista Meira, e foi aprovado. Com isso, naquele ano chegava ao mercado o primeiro disco de Nelson Gonçalves, contendo a valsa “Se eu pudesse um dia”, que o próprio intérprete havia levado para o Rio de Janeiro, e o samba “Sinto-me bem”, de Ataulfo Alves, que lhe foi apresentado na então capital do país.

Estando no Rio de Janeiro, sua carreira musical foi se desenvolvendo rapidamente. No mesmo ano de 1941, começou a se apresentar nos *dancings* cariocas e ainda firmou contrato com a rádio Mayrink Veiga. Por fim, em 1946, passou a fazer parte do *cast* da Rádio Nacional, que já era a maior emissora do país. Conforme atesta a matéria do jornal *A Noite*, citada por Barroso (2001, p. 127-8), em novembro daquele ano o intérprete se apresentaria no programa *Um Milhão de Melodias*, acompanhado pela Orquestra Brasileira, sob os arranjos e a regência do maestro Radamés Gnattali.

Porém, a atividade de cantor na capital carioca também o aproximou do circuito boêmio. A Lapa se tornou uma região muito frequentada pelo intérprete, levando-o a estabelecer contato com diversos compositores que apareceram em seu cancioneiro, mas também a se afastar de sua família e a se envolver em novos relacionamentos amorosos. Sua relação com a esposa foi se enfraquecendo, ao mesmo tempo em que se aproximava da cantora e atriz Lourdinha Bittencourt. Por fim, em 1952 Nelson Gonçalves se desquitou de Elvira e contraiu matrimônio com Lourdinha.

Convém destacar também que Nelson Gonçalves se inseriu nas telas do cinema. Conforme levantamento de Aguiar (2013, p. 236), o primeiro filme no qual o intérprete apareceu foi *Segura esta mulher*, de 1946, no qual cantou a marcha “Espanhola”, de Benedito Lacerda e Haroldo Lobo. Depois, voltou a figurar nos filmes

Este mundo é um pandeiro, de 1947, *Estou aí?*, de 1949, *O negócio foi assim*, de 1956, *De pernas pro ar*, de 1957 e, por fim, *É de chuá*, de 1958.

No que concerne à sua produção fonográfica, conforme o levantamento de seu biógrafo, durante as décadas de 1940 e 1950, o intérprete lançou 305 canções no mercado. Dessas, 35 fizeram parte de seus LPs e as outras 270 foram vendidas no formato de discos de 78 rpm. A maior parte desse repertório consiste em sambas-canções, sambas, tangos, valsas e foxes, o que indica que o intérprete assumia o cosmopolitismo musical que marcava o cenário musical do período. Porém, chama a atenção o fato de que, mesmo em uma época na qual o bolero esteve em alta, apenas uma canção de seu repertório foi classificada dessa forma. Tratava-se de "Sem o teu amor", composição de sua própria autoria em parceria com David Nasser, que gravou em 1951.

Curiosamente, durante esse período, o compositor que mais foi forneceu canções para Nelson Gonçalves gravar foi ele próprio, uma vez que seu nome apareceu 42 vezes, seja como autor ou coautor. Em segundo e terceiro lugares aparecem Herivelto Martins e David Nasser, respectivamente com 39 e 26 composições, muitas delas em parceria um com o outro. Por sua vez, o português Adelino Moreira, que se consagrou como compositor que mais forneceu canções para esse intérprete[31], alcançou nesse período apenas a quarta colocação, com 21 canções. Contudo, convém destacar que foi apenas em 1952 que Gonçalves gravou a primeira canção de Adelino Moreira, "Última seresta".

Outros compositores que se destacaram no repertório do cantor foram Benedito Lacerda, com 13 canções, Wilson Batista e Haroldo Lobo com 12, Noel Rosa com 8. Essa listagem expressa o vínculo que Nelson Gonçalves estabeleceu com o universo do samba e, em certa medida, também com o choro, segmentos que alcançavam grande legitimidade no período. Por fim, convém destacar também as 7 composições de Custódio Mesquita que o intérprete levou ao disco. Em termos absolutos, o número não é muito expressivo; porém, cabe lembrar que o compositor faleceu no ano

[31] De acordo com Jairo Severiano (2008, p. 305), Nelson Gonçalves gravou 169 canções de autoria de Adelino Moreira. Contabilizadas as regravações, o autor afirma que cerca de 20% do repertório em disco do intérprete foi formado por canções de Adelino Moreira.

de 1945. Com isso, ao se contabilizar somente os cinco primeiros anos de sua trajetória fonográfica, de 1941 a 1945, verifica-se que a maioria das canções gravadas por Nelson Gonçalves foram compostas por Custódio Mesquita.

No que se refere ao posicionamento da crítica em relação à sua produção, convém destacar que Nelson Gonçalves não teve presença marcante nas páginas da *Revista da Música Popular*. Nela, seu nome aparece de forma muito pontual, como em uma reportagem que descrevia um encontro entre ele, um colaborador do periódico e o compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues (COLEÇÃO, 2006, p. 460-1). Contudo, o foco da matéria não era Nelson Gonçalves e sim Lupicínio. Assim, pode-se deduzir que o intérprete não era muito apreciado pela crítica especializada que se reunia em torno dessa revista. Não é difícil concluir que isso se devia, ao menos em partes, ao grande número de foxes e, principalmente, de tangos que o intérprete havia gravado. Aliás, o período em que essa revista circulou, de 1954 a 1956, foi justamente aquele em que o cantor mais lançou gravações ligadas ao tango.

Por outro lado, perante outros setores da crítica musical, os comentários em relação ao intérprete eram bastante elogiosos. Em 1948, conforme já mencionado, Nelson Gonçalves era apontado por uma matéria da *Revista do Rádio* como o Rei do Rádio, e que essa nomeação já vinha de anos anteriores (BIOGRAFIAS, 2 mar. 1948, p. 20). Além disso, uma matéria redigida pelo já mencionado Fernando Lobo e publicada no jornal *A Noite* em 1952 indicava que Gonçalves manteve por algum tempo a sua "realeza". Em seu texto, lê-se que, "como se sabe, o 'Rei do Rádio' é, há muitos anos, o cantor Nelson Gonçalves" (FESTA, 21 jun. 1952). Cabe destacar a expressão "como se sabe", que sugere que o fato de Nelson Gonçalves ser o Rei do Rádio era algo amplamente conhecido.

Além disso, se o tango aparecia como sinal de desprestígio para a RMP, outros críticos não deixaram de elogiar as canções interpretadas por Nelson Gonçalves ligadas a esse segmento. O crítico da revista *Carioca*, por exemplo, logo após ter elogiado o fox-trot "Meu pianinho" de Lúcio Alves, assim se referia a "Carlos Gardel", de Herivelto Martins e David Nasser:

> "Carlos Gardel" (tango), de Herivelto Martins-David Nasser, magnífica criação vocal de Nelson Gonçalves, na RCA Victor, vendeu até o mês de agosto findo,

> nada menos de 70.000 (setenta mil) discos! Um passo expressivo, do Nelson, para o título de “Rei do Disco” de 1954. (VÁRIAS, 9 out. 1954)

Nesse caso, a crítica associa o êxito mercadológico da gravação à qualidade do cantor, uma vez que se tratava de uma “magnífica *criação vocal*”. Diante disso, nota-se que, embora longe de ser uma unanimidade, a produção de Nelson Gonçalves atraía o interesse de certos setores da crítica. Seu repertório não só alcançava vendagens expressivas, mas também obtinha reconhecimento de alguns comentadores.

4.2 Aspectos da performance

Ao dar início às suas discussões sobre o conceito de performance, o medievalista e crítico literário Paul Zumthor evoca lembranças de sua infância, período em que escutava muitos cantadores de rua. Ao relatar essa memória, o autor chama a atenção para os inúmeros componentes dessa experiência. Dela faziam parte a voz do camelô, o balanço de folhas, as pessoas, as risadas, o movimento da cidade e seus barulhos, o céu da cidade em tons de violeta e as nuvens de neve. Depois dessa enumeração, Zumthor arremata: “Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era* a canção” (ZUMTHOR, 2014, p. 32, grifos no original). Na sequência, o autor comenta que tentou reviver aquela experiência e, para isso, comprou o texto daquela canção e o leu, mas isso “não ressuscitava nada”. Ao tentar cantá-la de memória, o autor afirma que “a ilusão era mais forte mas não bastava, verdadeiramente” (ZUMTHOR, 2014, p. 32)

A partir desse relato, Zumthor chega à conclusão de que, ao tentar reviver aquela experiência por meio do texto escrito ou de sua própria interpretação, ele estava negando a *existência da forma* daquela canção, que só havia se realizado plenamente em sua *performance*:

> A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”. (ZUMTHOR, 2014, p. 33)

Desse modo, Zumhtor caracterizava a performance como algo constitutivo da experiência com a canção. Contudo, o autor vai mais longe e entende a performance

como elemento central de toda experiência poética. Trata-se, portanto, de "uma *ação complexa* pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida" (ZUMTHOR, 1993, p. 33, grifos nossos). Por sua vez, compreender a canção como performance significa repensar o conceito de *forma*. Nesse caso, ao invés de se tratar de algo fixo e preestabelecido, na performance a forma é constantemente reelaborada, afinal, "cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance e a cada performance ela se transmuda" (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

Tais reflexões colocam algumas dificuldades para se pensar sobre a música gravada, como é o caso do repertório aqui investigado. Nesse caso, ao contrário da performance que se transmuda constantemente, a gravação fixa uma performance e a reproduz. Nesse caso, para Zumthor, a *voz* parece ser uma espécie de reduto através da qual, mesmo com a fixação da performance através das mídias, sejam elas sonoras ou audiovisuais, algo de sua materialidade permanece. Dessa maneira, como diz Zumthor, mesmo com as mídias, permanece "a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas uma extensão" (ZUMTHOR, 2014, p. 19). Ou ainda, em outro trecho, "cada vez que de um rosto humano (...) sai uma voz que me fala" renova-se "uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais" (ZUMTHOR, 2014, p. 42).

Apoiando-se em Zumthor, pode-se considerar, portanto, que a presença da voz na música gravada contribui para que ela seja percebida enquanto performance, conservando sua corporeidade e, em certa medida, sua vivacidade. Com isso, o desejo de conhecer o rosto dos artistas do rádio pode ser entendido como algo a mais do que uma mera atitude de fã. Na verdade, trata-se de confrontar com sua dimensão visível uma corporeidade que já é transmitida pela voz do intérprete.

Diante do exposto, a voz se constitui como um elemento que merece uma atenção cuidadosa. Dentro do repertório da canção popular, a pesquisadora Regina Machado (2012) sistematizou algumas categorias que podem ser úteis para a análise do comportamento vocal de Nelson Gonçalves. No que tange à emissão vocal, a autora afirma que a variação da escolha de ressoadores pode enfatizar ou atenuar a presença de harmônicos agudos ou graves. Assim,

> a voz projetada nos ressoadores frontais tende a resultar numa sonoridade mais compactada, sem escape de ar e com uma presença maior de harmônicos agudos. Já a projeção mais posteriorizada, na qual a massa de ar se projeta com maior acento no palato mole, tende a produzir um espectro maior de harmônicos graves, resultando num corpo vocal mais largo e disperso. (MACHADO, 2012, p. 51-2)

Em suas análises, Machado identifica a emissão posteriorizada no comportamento vocal de Orlando Silva (MACHADO, 2012, p. 113), e a emissão frontal em Dalva de Oliveira, Ana Carolina, Zezé di Camargo, Maria Bethânia, Araci Cortes, Carmem Miranda, Elis Regina e em algumas canções de Gilberto Gil (MACHADO, 2012, p. 164). Machado ainda caracteriza como *mediana* as emissões vocais de João Gilberto, Milton Nascimento, Cyro Monteiro, Gal Costa, Caetano Veloso e Ná Ozzetti (MACHADO, 2012, p. 164).

Portanto, no que se refere a Nelson Gonçalves e em relação a essas categorias, pode-se dizer que sua emissão vocal é posteriorizada, uma vez que seu estilo interpretativo privilegia a presença de harmônicos graves, produzindo um corpo vocal mais largo. A análise da cantora Maria Rita Brandão Machado, solicitada e citada por Valente (2012), traz detalhes ainda mais precisos em termos técnicos. A cantora concorda com o fato de que o timbre de Nelson Gonçalves possui maior projeção de harmônicos graves, classificando-a como uma voz *escura*. Além disso, ela afirma que sua emissão em geral é coberta, na qual há um abaixamento da laringe, que aumenta o espaço das cavidades supraglóticas. Porém, como recurso interpretativo, o cantor pode trazer a voz mais para a região da fala por meio do abaixamento do palato, o que lhe confere uma variação timbrística (VALENTE, 2012, p. 107).

Diante de tais características, Tatit (2002, p. 189) comentou que a voz de Nelson Gonçalves – e de outros cantores com semelhante comportamento vocal – faz referência à “figura de um senhor, homem feito”. Tatit emitiu esse comentário em sua análise das canções de Roberto Carlos, cujo timbre era justamente o oposto de cantores da era do rádio como Nelson Gonçalves. Segundo o autor, Roberto Carlos possui

> naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado, por vezes nasalado, algo assim como a voz de um rapaz muito novo, mas já bem sucedido. Nada que pudesse lembrar *a figura de um senhor, homem feito,* como era o modelo do tempo de Francisco Alves, Orlando Silva ou Nelson Gonçalves e que ainda recalcitrava na voz de um Agnaldo Rayol. (TATIT, 2002, p. 188-9, grifos nossos).

Embora o referencial de Paul Zumthor não apareça neste trabalho de Tatit, nota-se que o autor faz uma associação entre as vozes e sua *corporeidade*: a de Roberto Carlos aponta para uma imagem de juventude e de sucesso; as de Francisco Alves, Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Agnaldo Rayol, por sua vez, aludiam à ideia de maturidade. O interessante é observar que, no caso de Nelson Gonçalves, esse imaginário foi explorado pelas publicações periódicas. Tome-se como exemplo a capa da edição de 21 de setembro de 1957 da revista *Radiolândia*, em que o intérprete foi destacado (Figura 3).

***Figura 3**: Nelson Gonçalves e seus filhos na capa da revista* Radiolândia *de 21 de setembro de 1957.*

Na ilustração, o cantor aparece sentado em um sofá listrado, posicionado atrás de uma cortina estampada, junto com três crianças. A criança mais nova está sentada em seu colo e as demais estão bastante próximas a ele, uma à sua direita, envolvida em seu braço, e a outra à sua esquerda. Nessa fotografia, o cenário remete ao ambiente domiciliar e familiar, e Nelson Gonçalves encarna uma figura paterna e acolhedora. A descrição da foto publicada no periódico aponta para essa mesma direção, destacando-lhe as virtudes enquanto pai:

> O querido cantor que vem batendo recordes de venda de discos na RCA aparece em nossa capa em companhia de 3 dos seus sete filhinhos. Nelson, que é papai extremoso, figura também em ampla reportagem neste número. Nossos leitores gostarão de vê-lo na intimidade, entregue à placidez do lar, onde sete anjinhos lhe tomam, com mil e uma travessuras, todos os momentos que ele pode passar longe dos microfones, das gravações, de sua absorvente atividade artística. (RADIOLÂNDIA, 21 set. 1957, p. 3)

Dessa forma, nota-se que seu estilo vocal apontava para essa figura de *homem feito*, que era reforçado pelo setor de publicações[32]. Na seção "Família e boemia" será discutido que essa imagem também aparecia em uma parcela de seu repertório. Ainda assim, inspirando-se nas considerações de Zumthor, pode-se dizer que não eram os *textos* das canções que veiculavam esse imaginário, mas principalmente a sua *performance* vocal.

Dentre as canções de Nelson Gonçalves transcritas para esse trabalho, o intérprete usou sua voz numa extensão que foi de **Sol 2** a **Fá 4**, abrangendo assim um intervalo de décima quarta menor. Dentre o repertório aqui examinado, não foi encontrada nenhuma canção que fizesse uso de toda essa extensão. Aliás, dentre essas canções, apenas uma delas fez uso da nota mais aguda, **Fá 4**, e foi coincidentemente um de seus maiores êxitos comerciais: o samba-canção "A volta do boêmio", de Adelino Moreira, gravado em 1956. Nele, a nota em questão aparece no penúltimo verso da composição ("É de mim que você / Gosta mais"). Porém, sua tessitura não é tão extensa em direção ao grave, atingindo apenas a nota **Si 2**, configurando-se numa extensão total de décima segunda diminuta. A canção que mais se aproximou de explorar toda a tessitura de Nelson Gonçalves foi o tango "Hoje quem paga sou eu", de Herivelto Martins e David Nasser, gravado em 1956[33]. Sua extensão abrange um intervalo de décima terceira maior, compreendendo as notas **Sol 2** a **Mi 4**. Trata-se, portanto, da canção com a tessitura mais ampla do repertório do intérprete.

Ao analisar as linhas melódicas das canções, pode-se notar que as regiões extremas, tanto para o grave quanto para o agudo, são utilizadas de modo menos recorrente. Diante disso, sua extensão pode ser dividida em três registros de acordo com seu emprego, conforme se nota na Figura 4.

---

[32] Conforme se observará na sessão 5, seu repertório também veicula um ideário muito semelhante.
[33] Essa canção será examinada com mais detalhes na seção "Família e boemia".

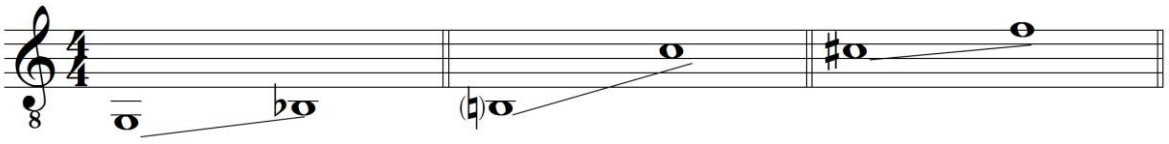

***Figura 4**: Extensão vocal empregada por Nelson Gonçalves nas canções transcritas.*

O primeiro registro compreende as notas de **Sol 2** a **Si bemol 2**, abarcando o âmbito de uma 3m. Trata-se de uma região grave, que é usada com pouca frequência e, por vezes, com notas de curta duração. Porém, há casos em que Nelson Gonçalves emite notas longas nessa região, demonstrando consistência sonora. Um exemplo disso é o verso “Para não mais regressar”, do samba-canção “Amigo”, de Herivelto Martins, que gravou em 1950 (Figura 5). Nele, a nota mais grave de sua tessitura, **Sol 3**, corresponde à última sílaba do verso, que aparece no tempo forte do compasso e é prolongada pelo intérprete com uma emissão vigorosa.
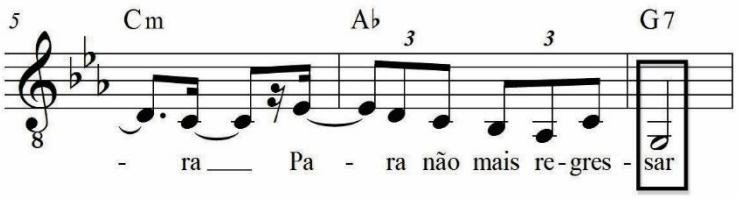
***Figura 5**: emprego do registro grave em “Amigo”.*

O segundo registro, mais amplo, compreende um intervalo de 9m, estendendo-se de **Si 2** a **Dó 4**. É nessa região que costumam se concentrar a maior parte das melodias das canções de Nelson Gonçalves. Nela, o intérprete demonstra algumas variações de timbre. Em comparação com suas gravações da década de 1950, seus primeiros lançamentos fonográficos exibem um timbre com menor predominância de harmônicos graves, especialmente quando eram músicas de andamento mais acelerado, como os sambas. Portanto, o seu timbre de *homem feito* foi também sendo construído ao longo de sua trajetória.

Por fim, o terceiro registro abarca um intervalo de terça maior[34], contendo as notas de **Dó sustenido 4** a **Fá 4**. Assim como o primeiro registro, trata-se de uma região pouco utilizada, a ponto de, como já se falou, sua nota mais aguda ter aparecido uma única vez. Já a nota **Mi 4**, a segunda mais aguda, foi localizada em três canções: "Aquela mulher", "Dolores Sierra" e a já mencionada "Hoje quem paga sou eu". Tal região costuma ser reservada para o ponto culminante das canções, muitas vezes correspondendo a um ápice de dramaticidade de seu texto. Isso acontece, por exemplo, em "Dolores Sierra", de Wilson Batista e Jorge de Castro, que Nelson Gonçalves registrou em 1956 (Figura 6). Nela, a nota **Mi 4** aparece no momento em que se descreve a situação de fragilidade social da personagem, que acabou conduzindo-a ao mundo da prostituição[35].

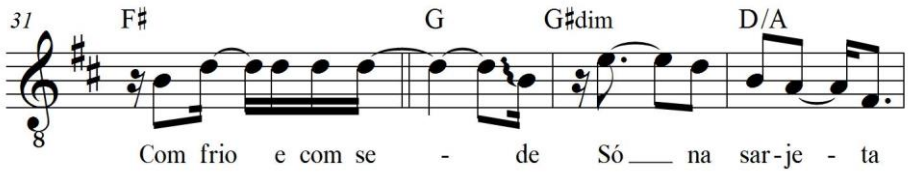

Figura 6: *emprego do registro agudo em "Dolores Sierra".*

Um último traço recorrente nas performances desse cantor é a flexibilidade rítmica de sua interpretação. A divisão rítmica realizada por Nelson Gonçalves é bastante livre, de modo que as sílabas por ele entoadas não apresentam durações simétricas, conforme se poderá observar em algumas transcrições. Assim, seu estilo interpretativo se aproxima daquilo que a pesquisadora Martha Ulhôa chamou de *métrica derramada*, recurso que, segundo a autora, aparece de maneira recorrente nas performances da música popular brasileira (ULHÔA, 1999, p. 53). Essa noção se remete às discussões de Mário de Andrade sobre o ritmo na música brasileira. Em um trecho do *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, citado por Walter Garcia, Mário de Andrade se referia a certas danças cariocas e peças nordestinas, que assim caracterizava: "Porque nestas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis do ritmo musical. E de melodia também" (apud GARCIA, 2013, p. 67).

[34] A rigor, trata-se de uma quarta diminuta. Optou-se pela enarmonização para facilitar a visualização do intervalo.
[35] Essa canção será analisada na seção "As mulheres em Nelson Gonçalves".

Portanto, havia uma relação entre o ritmo cantado e a prosódia da fala brasileira. Porém, conforme sinaliza Ulhôa (1999, p. 49), essa “rítmica oratória” conflitava com o sistema rítmico europeu, que se baseia no princípio da divisão simétrica dos compassos. Assim, essa rítmica derivada da fala, que não é submetida ao princípio das divisões regulares, contrasta com o acompanhamento musical, que, em geral, segue as subdivisões simétricas. Como diz a autora,

> A canção popular é um canto acompanhado. A interferência do ritmo da palavra falada na organização temporal não traz nenhum problema para o canto monódico, mas se torna um elemento complicador para a performance da canção, exatamente por dificultar a sincronização entre a melodia e o acompanhamento. Deparamo-nos aqui com um problema de incompatibilidade rítmica entre a liberdade prosódica do canto e a regularidade medida do acompanhamento. (ULHÔA, 1999, p. 52)

Essas características podem ser observadas na maneira de cantar de Nelson Gonçalves. Os acompanhamentos de suas canções são constituídos, como de costume, à base da regularidade rítmica, com suas subdivisões simétricas do tempo. Porém, a sua divisão rítmica enquanto cantor não traz essa regularidade e simetria, mas, ao contrário, é permeada de certos prolongamentos na emissão de algumas sílabas, os quais precisam ser compensados pela aceleração de outras.

Há certos momentos em que esse deslocamento cria relações peculiares com os tempos fortes e fracos do compasso. Em um verso de “Hoje quem paga sou eu”, comparando-se a divisão rítmica do cantor (apresentado pelo pentagrama inferior), com o que se esperaria a partir dos acentos de seu texto (pentagrama superior), a primeira sílaba da palavra “fulano”, que é átona, é entoada no tempo forte do compasso, fazendo também com que sua sílaba tônica soe em tempo fraco (Figura 7). Com isso, embora a emissão de Nelson Gonçalves se utilize de grande potência sonora, demarcando que se trata de uma voz *cantada*, sua métrica derramada pode ser uma das poucas características de seu estilo interpretativo que remetam à *fala*.

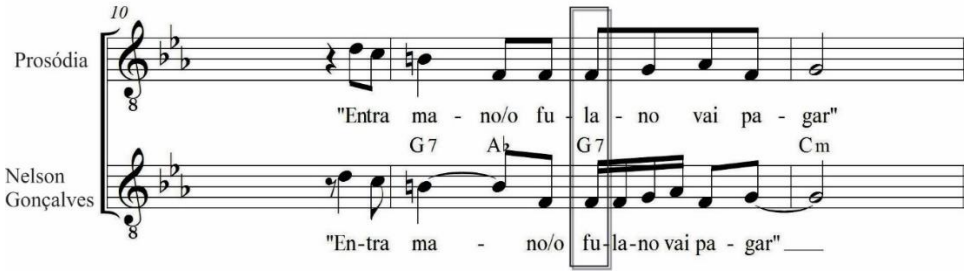

Figura 7: *deslocamento rítmico em "Hoje quem paga sou eu".*

Essas são algumas características que marcam, em linhas gerais, o estilo interpretativo de Nelson Gonçalves. Resta, portanto, analisá-las em conexão com seu repertório. As próximas três seções se dedicam a essa tarefa. Para isso, após várias audições de seus fonogramas, optou-se por classificá-las em três eixos de acordo com a temática de suas letras. O exame do repertório se iniciará com canções que contemplam o tema da boemia, sendo seguido pelas representações de mulheres e, por fim, o sofrimento amoroso.

5 FAMÍLIA E BOEMIA

Não é difícil perceber que a imagem do boêmio permeia as alusões a Nelson Gonçalves. Nas publicações que se referem ao cantor, chegam a ser redundantes as referências a ele como "o boêmio"[36]. A própria indústria fonográfica acabou, de certa forma, alimentando essa imagem, lançando discos cujos títulos remetiam à boemia, como são os casos dos LPs *A volta do boêmio*, lançados em dois volumes, em 1967e 1969, além de *Sempre boêmio*, LP de 1972, e dos CDs *50 anos de boemia* (GONÇALVES, 1990, CD) e *O boêmio e o pianista*, feito em parceria com o pianista Arthur Moreira Lima (GONÇALVES; LIMA, 1992, CD). Possivelmente o ápice em termos cancionais dessa exploração da imagem de boêmio, associada à própria biografia do cantor, tenha se dado na canção "Autorretrato", de autoria de Ivo Lancellotti e Paulo César Pinheiro, com um arranjo que remete ao tango, lançada por Nelson Gonçalves em seu LP de 1989 (GONÇALVES, 1989, LP, faixa 9). Com ela, o cantor narra uma espécie de autobiografia[37] na qual a boemia aparece como elemento central. No início de sua parte B, cantada em primeira pessoa, ouve-se que o personagem da canção teria transitado por cabarés, bordéis e botequins.

[36] Apenas para ter alguns exemplos: sua autobiografia se chama *A revolta do boêmio* (BARROSO, 2001), o capítulo a ele dedicado no livro de Aguiar (2013, p. 208) tem o subtítulo de "o eterno boêmio", e a notícia da reedição de seus LPs em CD redigida por Tárik de Souza ganhou o título de "Nelson Gonçalves: a volta digital do boêmio" (SOUZA, p. 159).

[37] Convém ressaltar, entretanto, que não se trata *efetivamente* de uma autobiografia ou de um autorretrato, como se diz no título da canção, afinal, ela não foi composta por Nelson Gonçalves, mas por Ivo Lancellotti e Paulo César Pinheiro. Esse fato pode conduzir a uma reflexão sobre as relações de criação e de autoria na música popular. Lancellotti e Pinheiro optam por fazer um autorretrato, não de si próprios, mas de um cantor que, ao menos em um período de sua trajetória artística, alcançou grande popularidade. Desse modo, eles exploram composicionalmente a biografia, ainda que idealizada, de Nelson Gonçalves. Por outro lado, ao nomear sua própria canção de "Autorretrato", Lancellotti e Pinheiro de certa forma parecem entender que, no cenário da canção popular-comercial, especialmente em contextos mais massificados, muitas vezes o intérprete acaba sendo reconhecido como o "autor" da música, mesmo que não a tenha composto.

Autorretrato

Composição: Ivo Lancellotti / Paulo César Pinheiro
Interpretação: Nelson Gonçalves (1989)

Se eu for contar a minha vida
Qualquer poeta escreve um drama
Já desejei estrelas e alcancei
Mas já pisei na lama
Fiz serenata à luz da Lua
Cantei paixões desiludidas
Gostei de andar à toa por aí
No meio das perdidas

Já fui senhor e dono dos cabarés
Fui recebido como um rei nos bordéis
Vivendo assim deixei meu sangue
Nos velhos botequins do mangue
Já tive o brilho da riqueza a meus pés
Mas já dormi nos pardieiros e hotéis
Na boemia da cidade
Gastei a minha mocidade

Minha louca fantasia
Foi assim me envelhecendo
Fiz de tudo que podia
E de tudo que eu fazia
Não me arrependo
Quando lembro que alegria
Quando conto me comovo
Sei que nada volta um dia
Mas eu juro que faria
Tudo de novo

Sem desconsiderar o fato de que o cantor efetivamente transitou pelo circuito boêmio, parece plausível considerar que, mais do que um traço biográfico, foram algumas *canções* do repertório de Nelson Gonçalves que contribuíram de maneira predominante para fixar esse imaginário. Além disso, algumas dessas canções, especialmente “A volta do boêmio”, alcançaram um considerável sucesso mercadológico. Diante disso, esta seção do trabalho se dedica a discutir o modo pelo qual a experiência boêmia aparece em canções interpretadas por Gonçalves.

5.1 “Hoje quem paga sou eu”

Para se discutir o tema da boemia no repertório de Nelson Gonçalves, o tango “Hoje quem paga sou eu”, composto por Herivelto Martins e David Nasser, parece ser um bom ponto de partida. O intérprete o lançou pela primeira vez em um disco de 78 rotações no ano de 1955 (MARTINS; NASSER, 1955, 78 rpm) e depois o regravou, com pequenas diferenças na execução, para o LP *O tango na voz de Nelson Gonçalves* (GONÇALVES, 1956, LP, faixa 3). Foi essa última versão que serviu de referência para a análise aqui empreendida. Na sequência, segue a letra dessa canção.

Hoje quem paga sou eu

Composição: Herivelto Martins / David Nasser
Interpretação: Nelson Gonçalves (1955 e 1956)
Classificação: tango

Antigamente, nos meus tempos de ventura
Quando eu voltava do trabalho para o lar
Deste bar alguém gritava com ironia:
"Entra mano, o fulano vai pagar"

Havia sempre alguém pagando um trago
Pelo simples direito de falar
Havia sempre uma tragédia entre dois copos
Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar

Eu sabia que era um estranho desse meio
Um estrangeiro na fronteira desse bar
Mas bebia, outro pagava e eu partia
Para o mundo abençoado do meu lar

Hoje, faço deste bar a sucursal
Do meu lar que atualmente não existe
Tenho minha história pra contar
Uma história que é igual, amarga e triste

Sou apenas uma sombra que mergulha
No oceano de bebida, o seu passado
Faço parte dessa estranha confraria
Do vermuth, do conhaque e do traçado

Mas se passa pela rua algum amigo
Em cuja porta a desgraça não bateu
Grito que entre neste bar beba comigo
Hoje quem paga sou eu!

"Hoje quem paga sou eu" aparece na tonalidade de **Dó menor**, em compasso quaternário simples, num andamento de aproximadamente 123 BPM. O fonograma se inicia com uma introdução instrumental de quatro compassos (Figura 8), na qual o acordeom executa uma linha melódica em registro grave e em terças paralelas. A presença do acordeom consiste numa alusão ao bandoneom, instrumento bastante usual no tango argentino. Ao se escutar o restante do fonograma, descobre-se que a melodia executada pelo acordeom é derivada de um fragmento da linha melódica da canção, mais precisamente de seus dois últimos versos ("Digo que entre nesse bar, beba comigo / Hoje quem paga sou eu"). O acordeom é acompanhado por um contrabaixo acústico que, em geral, marca as semínimas do compasso quaternário.

Na sequência, ouve-se pela primeira vez a voz de Nelson Gonçalves. A linha melódica se desenvolve inicialmente numa região médio-grave de sua tessitura, na qual o intérprete apresenta um timbre encorpado e com bastante intensidade, característica marcante de sua performance vocal. Também nessa canção, à semelhança do que costuma fazer, Gonçalves canta com bastante liberdade rítmica, ora prolongando certas vogais, ora acelerando-as. Nesse sentido, pode-se perceber uma nítida diferença entre o cantor e o acordeonista. Quando se escuta a linha melódica executada pelo instrumento na introdução do fonograma, nota-se que as colcheias são executadas de maneira muito

regular, o que indica que o instrumentista subdivide as pulsações de maneira simétrica. Já com Nelson Gonçalves, ao contrário, suas subdivisões são assimétricas, o que torna inclusive fazer uma transcrição rítmica precisa, já que o princípio da notação ocidental, no que se refere às durações, é justamente a divisão simétrica dos tempos.

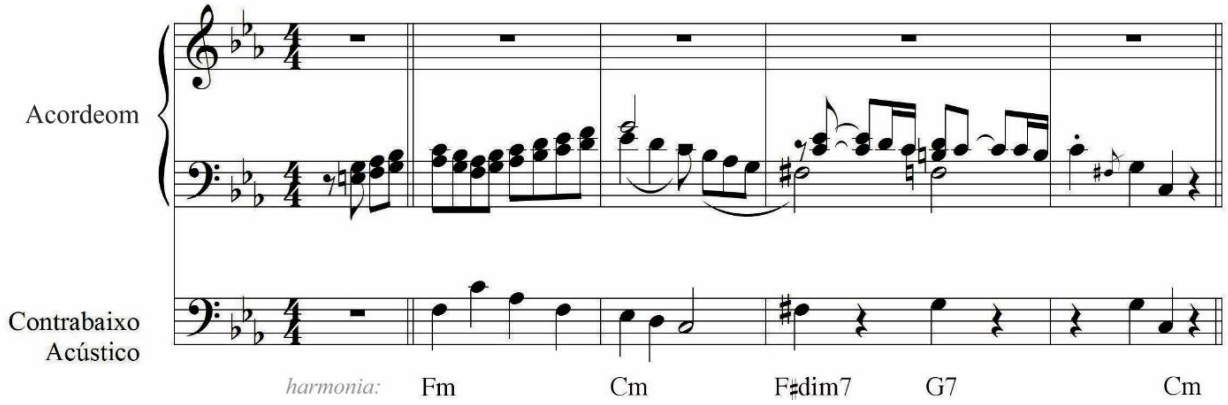

Figura 8: *Introdução de "Hoje quem paga sou eu"*

O texto da canção apresenta um narrador que rememora fatos que aconteceram em um passado não especificado ("antigamente"). A se julgar pelos dois primeiros versos, a lembrança evocada parece ser nostálgica, afinal, aqueles eram "tempos de ventura". Cumpre notar que essa sensação de felicidade, que havia marcado o passado daquele personagem, aparece associada ao *trabalho* e ao *lar*. Em outras palavras, o pertencimento ao mundo laboral e à vida familiar aparecem vinculadas à sensação de regozijo (Figura 9).

No acompanhamento, ouve-se o acordeom tocando os acordes nos tempos fortes do compasso em *staccato*. O contrabaixo continua marcando as quatro semínimas. Os repousos da melodia da voz, tanto nesse trecho quanto em praticamente todo o restante do fonograma, são preenchidos por maior atividade instrumental. Na primeira vez que isso acontece, o acordeom executa uma frase musical em terças paralelas (compasso 5, Figura 9); na segunda vez, há uma convenção rítmico-harmônica realizada por acordeom e contrabaixo (compasso 8, Figura 9). Em outros momentos, um naipe de cordas também desempenha essa função.
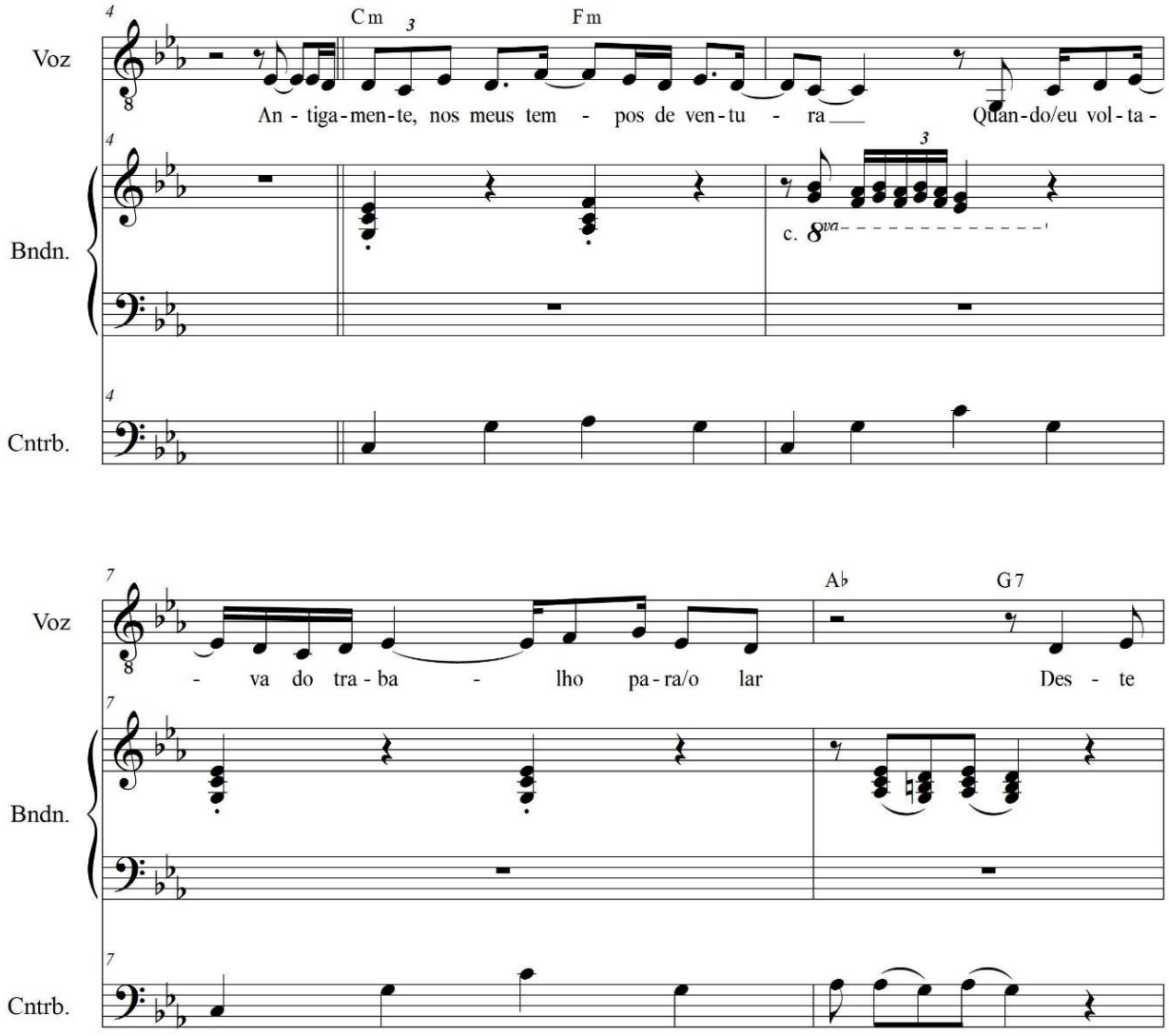
Figura 9: *versos 1 e 2 de "Hoje quem paga sou eu"*

No terceiro e no quarto versos (Figura 10), o narrador informa que, em seu caminho de volta para casa, ele ouvia a voz de um estranho, que o convidava para entrar em um bar e beber com ele às custas de um terceiro que pagaria a conta. A princípio, tem-se a sensação de que esse convite causa certo estranhamento ao personagem da canção, que apenas desejava regressar à sua casa depois de um dia de trabalho. Tal estranhamento ganha expressão no perfil melódico, já que a voz desse terceiro é cantada em um registro mais agudo do que se tinha usado até então. Essa passagem da melodia para uma região mais aguda contribui para indicar que, naquele momento, o narrador da

canção estava dando voz a outro personagem, a esse estranho que lhe chamava para entrar no bar.

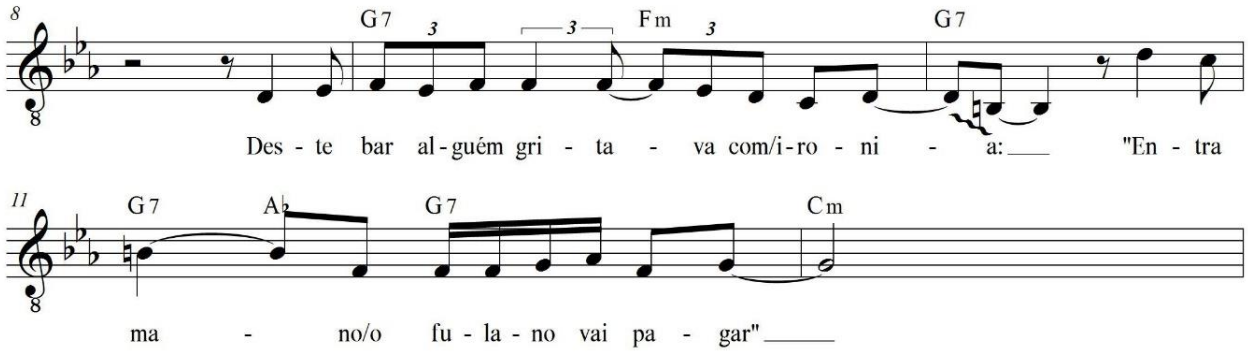

Figura 10: *versos 3 e 4 de "Hoje quem paga sou eu"*

Além disso, partindo da possibilidade, vislumbrada e perseguida por Luiz Tatit, de "toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala" (TATIT, 2002, p. 12), pode-se entender que essa súbita mudança de registro corresponde à sonorização do vocativo "Entra, mano", criando no campo melódico um perfil sonoro que já apareceria na língua falada. Tal procedimento musical mostra-se ainda mais adequado quando se lembra que "Entra, mano" era um *grito* daquele que estava no bar ("Deste bar, alguém *gritava* com ironia"). Portanto, essa súbita mudança de registro representa o grito desse personagem, que queria atrair a atenção do narrador da canção. A *performance* de Nelson Gonçalves, por sua vez, contribui para acentuar esse processo, já contido na linha melódica. Assim, o intérprete estende ao máximo a primeira sílaba e intensifica sua emissão. Com isso, texto e música convergem para sinalizar o distanciamento entre o narrador, que volta para sua casa, e o desconhecido, que está no bar e tem que gritar para ser ouvido pelo primeiro.

Entretanto, os mesmos versos que indicam a distância entre a esfera do lar/trabalho e a esfera do botequim também dão indícios de uma aproximação entre ambas. Em primeiro lugar, porque a canção narra um episódio que aconteceu no passado, "antigamente", nos "tempos de ventura" do eu-lírico. Fica sugerido que, *naquele tempo*, haveria uma distância do personagem da canção em relação ao universo da boemia, o que pode não existir no tempo presente. Porém, quando se atenta para o terceiro verso, nota-se que o eu-lírico estava cantando *justamente* no bar que outrora lhe

havia sido distante. Se tempos atrás ele estava indo ao trabalho e alguém do bar o convidava a entrar, agora era "*deste* bar" que ele cantava suas memórias.

A trama da canção já está armada nessa primeira estrofe: no passado, o mundo do trabalho e do lar estava constituído numa relação de antagonismo com o bar e a boemia. Esse estado era avaliado pelo narrador como sinal de felicidade. Porém, no presente, o eu-lírico se encontra *no bar*. Se os anos em que o bar estava distante eram "tempos de ventura", pode-se pensar que os tempos atuais já não são mais felizes.

A continuidade da canção aprofunda e traz maiores esclarecimentos sobre o cenário já apresentado (Figura 11). O eu-lírico afirma que havia um hábito, entre os frequentadores de bar, de que alguém custeasse uma rodada de bebidas para poder contar suas mágoas. Se na estrofe anterior havia indícios de que a aproximação com o bar era sinônimo de desventura, agora essa relação se torna evidente: o botequim é aqui descrito como o lugar em que se compartilham histórias de infelicidade[38]. No caso, a própria alegria que poderia existir nesse ambiente é retratada como algo falso, pois, de acordo com o oitavo verso, até as gargalhadas que podem ser ouvidas nesse ambiente são emitidas pelos infelizes.

No quinto e no sexto versos, pode-se perceber um *relativo* aumento na tensão harmônica. Até então, na primeira estrofe, a harmonia trazia basicamente a progressão Tônica → Dominante → Tônica. Já no verso "Havia sempre alguém pagando um trago", chegava-se à região da Subdominante, preparada por sua Dominante Individual. Tal mudança é acompanhada pela manutenção do registro mais agudo que havia sido empregado no verso "Entra, mano, o fulano vai pagar". Porém, aquele verso atingia a nota mais aguda e depois realizava um movimento descendente (Figura 10, compassos 10 e 11). Agora, os versos 5 e 6 realizam movimentos ascendentes que atingirão o ponto culminante apenas na última sílaba ("Pelo simples direito de fa<u>lar</u>"). Tal sílaba, por sua

[38] Possivelmente uma das primeiras ocorrências desse imaginário em relação ao bar na canção popular brasileira se dá no samba-canção "Último desejo", de Noel Rosa, gravado por Aracy de Almeida em 1938. Após o término de um relacionamento amoroso, o eu-lírico feminino pede a seu antigo companheiro para que transmita uma imagem positiva dela para os amigos, mas que não se importe com os outros: "Às pessoas que eu detesto / Diga sempre que eu não presto / Que *meu lar é o botequim*". Esse verso final, por sua vez, corresponde a um dos pontos de maior passionalização dessa canção. Tatit traz uma análise de "Último desejo", na qual mostra como as inflexões melódicas expressam uma indefinição afetiva do sujeito dessa canção (TATIT, 2002, p. 36-40).

vez, aparece no primeiro tempo do compasso[39] e tem uma duração mais longa, que é enfatizada por Nelson Gonçalves pela maior intensidade de sua emissão.

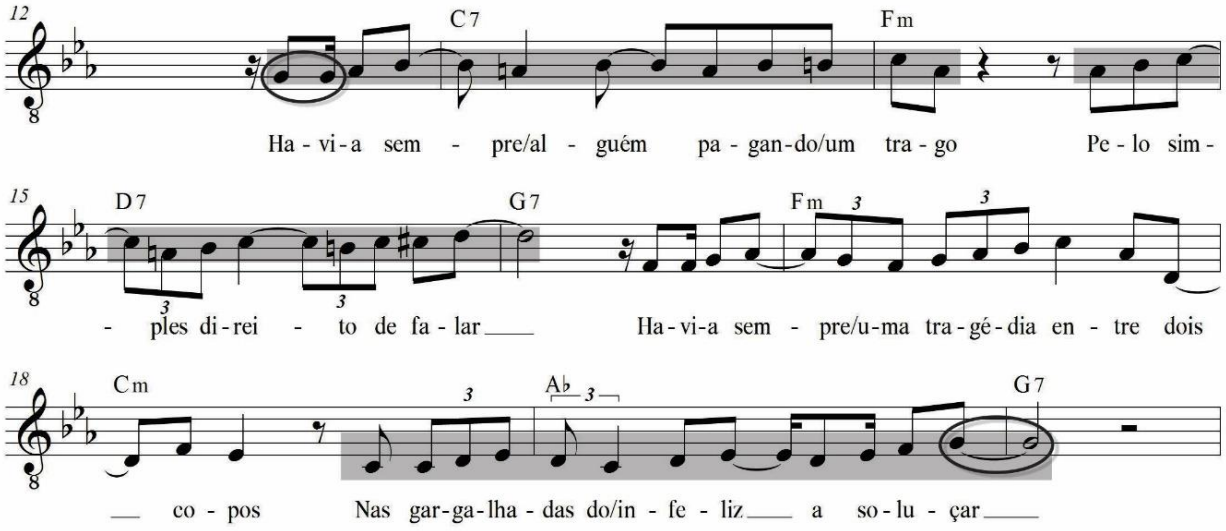

Figura 11: *versos 5 a 8 de "Hoje quem paga sou eu"*

Tais características acentuam, no plano da entonação, o caráter passional da canção, tal qual desenvolvido por Tatit (2002). Para o autor, ao investir no prolongamento das vogais, na ampliação da tessitura, no emprego de saltos intervalares, o cancionista cria "um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo" (TATIT, 2002, p. 23). Por meio dela, os estímulos somáticos ligados à ação são esvaziados e a canção remete aos estados da paixão, que em geral já aparecem no texto.

Porém, nesse trecho específico a passionalização ocorre de modo mais acentuado sobre o verso "Pelo simples direito de falar", cujo conteúdo poético talvez não exigisse esse tratamento. Por outro lado, um verso com uma tensão dramática mais intensa, como "Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar", é cantado numa região média da tessitura de Nelson Gonçalves; para ser mais preciso, a nota mais aguda desse verso, **Sol 2**, é a nota mais grave dos versos "Havia sempre alguém pagando um trago / Pelo simples direito de falar" (ver destaques da Figura 11).

[39] Em uma divisão rítmica regular, essa nota apareceria, de fato, no primeiro tempo do compasso. Contudo, cabe salientar que Nelson Gonçalves realiza pequenas acelerações ao cantar esse verso, fazendo com que a última sílaba seja antecipada em uma colcheia.

Desse modo, o recurso da passionalização aqui empregado não parece corresponder a uma necessidade expressiva daquele texto, seja porque os versos não pediriam esse tratamento, seja porque havia outro verso, nessa mesma estrofe, com maior tensão poética e que não foi tratado dessa maneira. Portanto, à semelhança do que observou Adorno (2009), há aqui certa desconexão entre conteúdo musical e conteúdo poético[40]. Pode-se pensar, então, que a ampliação da duração e da frequência são decorrentes antes de um traço estilístico do que de uma necessidade composicional. A nota longa em registro agudo amparando um texto que não pede tal procedimento parece servir para que o cantor evidencie a seus ouvintes a sua potência vocal. Convém lembrar que os cantores e as cantoras eram as grandes *estrelas* da indústria cultural do período, sendo destaques tanto na programação radiofônica, no disco, nas revistas especializadas e, muitas vezes, até mesmo nas telas de cinema. Nesse contexto, não seria de se estranhar que os compositores fossem adquirindo o hábito de deixar espaço para demonstrações de virtuosismo de seus intérpretes, independente das demandas do texto, possibilitando uma espécie de "exibição do eu", para empregar a expressão utilizada por Mário Vieira de Carvalho (1999) para se referir ao *belcanto* no contexto europeu.

Possivelmente, foi a partir de exemplos musicais como este que os críticos musicais *contemporâneos e/ou posteriores* à bossa nova teceram suas considerações – muitas vezes negativas – a esse repertório, conforme se discutirá com maiores detalhes em outras seções deste trabalho. Apenas para ilustrar brevemente, caberia citar aqui a crítica de Brasil Rocha Brito, publicada originalmente no ano de 1960, a certos traços da canção popular anterior à bossa nova que, em seu entendimento, seriam derivados do "operismo'" e que se pautariam por "efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte" (BRITO, 1968, p. 20).

[40] Em seu texto "Memorando sobre as letras na música popular", Adorno questiona se seria aplicável, para o universo da canção popular, a ideia de que a relação entre letra e música seguiria os padrões da canção romântica, ou seja, de que "a música expressa, de um modo mais ou menos adequado, os conteúdos, as sensações ou os estados das letras" (ADORNO, 2009, p. 392, tradução nossa). Ao invés disso, dada a padronização que Adorno identifica nesse repertório, bem como do fato de que, em geral, a música é composta antes da letra, "a música e a letra permanecem amplamente dissociadas, e cumprem suas funções antes como dois meios complementares do que como uma estrita unidade de conteúdo, emocional ou outra" (ADORNO, 2009, p. 392, tradução nossa).

De volta à canção, nota-se que o eu-lírico continua a narrar o que lhe acontecia em seu caminho de volta para casa (Figura 12).

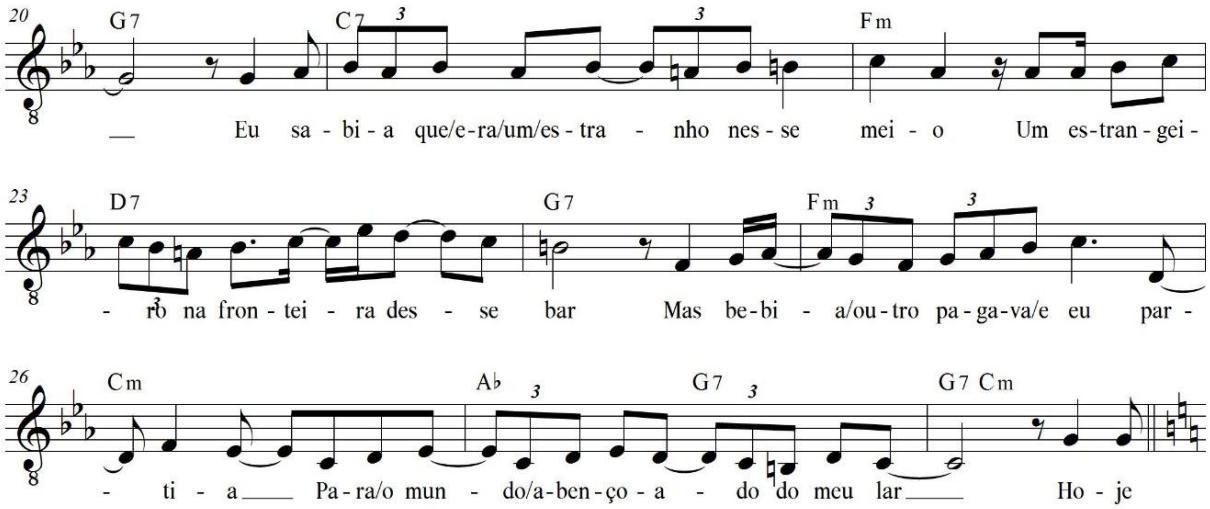

Figura 12: *versos 9 a 12 de "Hoje quem paga sou eu"*

Nessa estrofe, o narrador reitera o seu distanciamento em relação ao ambiente do botequim. Para ele, viver no "mundo abençoado" do lar significava uma relação de estranheza com o hábito de frequentar bares. Assim, diante do convite que lhe foi feito em alta voz, ele entra naquele ambiente do mesmo modo que um estrangeiro. A condensação dos atos de beber um trago e de partir em um mesmo verso ("Mas bebia, outro pagava e eu partia") sugere que a permanência dele havia sido bastante curta – afinal, talvez não fosse de "bom tom" que ele, com seu lar e sua família, fosse visto bebendo em bares na companhia de estranhos.

Esse trecho apresenta muitas semelhanças, em termos melódicos e harmônicos, com os versos 5 a 8 (Figura 11). A principal diferença entre esses dois trechos aparece em seus versos finais ("Para o mundo abençoado do meu lar" e "Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar"). Em seu início, ambos os versos são harmonizados com o acorde de **Ab**, que consiste no relativo da subdominante, e apresentam um perfil melódico semelhante, partindo da nota **Dó 3** e realizando um movimento ascendente por graus conjuntos até chegar ao **Mi bemol 3**. Contudo, enquanto o verso da segunda estrofe termina na Dominante, o da terceira passa também por esse acorde, mas finaliza na Tônica, realizando uma progressão **♭VI | V7 | Im**.

Tal diferença harmônica é acompanhada por uma melodia igualmente distinta ao final desses dois versos: “Nas gargalhadas...” finaliza com um movimento melódico ascendente, que culmina em um **Sol 3**, e “Para o mundo...” permanece numa região um pouco mais grave e finaliza na Tônica, **Dó 3**. Desse modo, o oitavo verso (Figura 11, compassos 18 a 20) assumia um caráter mais dramático, associado à expansão para uma região mais aguda e pelo acorde de Dominante, valorizada pela performance de Nelson Gonçalves. Por sua vez, o décimo segundo verso (Figura 12, compassos 26 a 28) apresenta um caráter mais contido, melancólico, associado à região mais grave da tessitura, ao retorno à Tônica menor, e a uma emissão menos intensa do intérprete.

Entretanto, parece curioso que esse teor melancólico esteja presente em um verso cujo texto se refere ao lar do eu-lírico, visto por ele próprio como um lugar *abençoado*. Como se pode compreender esse ato do narrador da canção em relembrar o regresso ao seu lar com melancolia? A sequência de “Hoje quem paga sou eu” pode trazer elementos para se entender essa questão. Com uma modulação para a homônima maior, demarcando uma outra parte da canção, ouve-se que o próprio eu-lírico estava no bar, contando sua história (Figura 13).

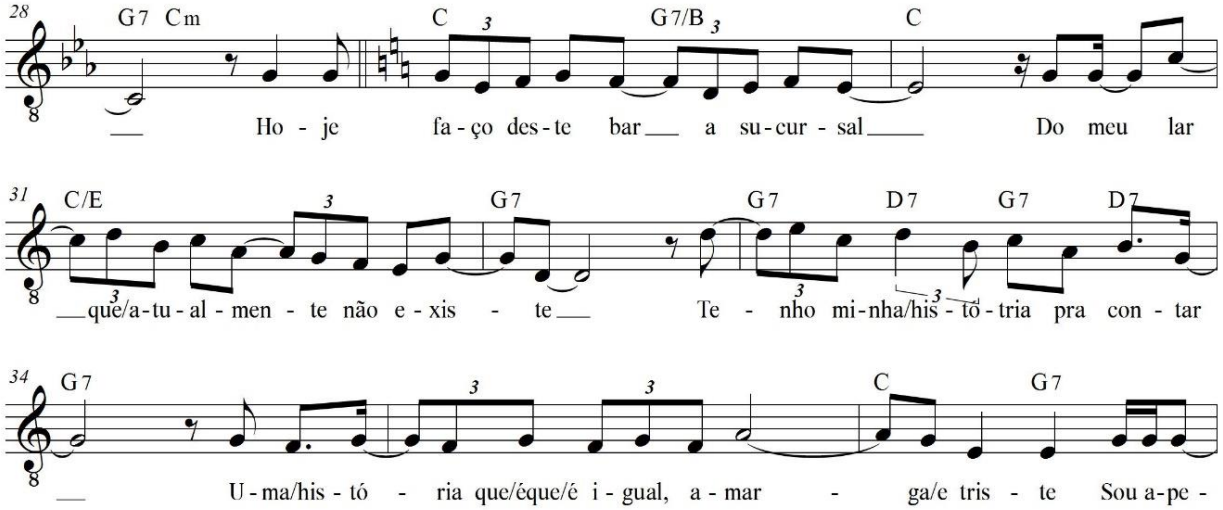

Figura 13: *versos 13 a 16 de “Hoje quem paga sou eu”*

Esses versos conferem uma melhor articulação com os fatos até agora apresentados. Antigamente, os tempos eram “de ventura” e o eu-lírico se sentia estranho ao ser convidado para frequentar um bar. Contudo, já na primeira estrofe, havia indícios

de que, no momento em que o narrador contava sua história, estava situado no próprio bar que outrora lhe causara estranheza. Agora, confirma-se que, de fato, ele estava frequentando aquele botequim, mas não da maneira breve como havia feito nos tempos "de ventura", quando apenas se servia da bebida paga por outros e logo abandonava o local. Dessa vez, o bar é apresentado como a *sucursal* de seu próprio lar, lembrando um pouco a caracterização de *escritório* que Noel Rosa apresenta em sua "Conversa de botequim": "Telefone ao menos uma vez / Para três, quatro, quatro, três, três, três / E ordene ao seu Osório / Que me mande um guarda-chuva aqui pro nosso escritório".

Contudo, para manter a mesma metáfora, o bar em "Hoje quem paga sou eu" não aparece como a filial de uma matriz em pleno funcionamento. Dito de outro modo, o botequim não é apresentado como um espaço complementar para esse eu-lírico, mas como algo antagônico: frequentar o botequim, para esse personagem, foi uma consequência da destruição do "mundo abençoado" de seu lar. No contexto dessa canção, trabalho e lar, lugares de fortuna ou ventura, não poderiam conviver com o botequim, ambiente de desgraça e infelicidade.

Em seu perfil melódico, nota-se que os versos "Do meu lar que atualmente..." e "Tenho minha história..." se iniciam em região aguda, mas depois passam para uma região média. Embora a nota mais aguda dessa composição, **Mi 4**, seja ouvida, ela é de curta duração, o que não enfatiza em grande medida seu caráter passional. Por outro lado, Nelson Gonçalves procura acentuar o caráter dramático, especialmente no verso "Uma história que é...", no qual prolonga bastante a sílaba tônica da palavra "amarga". Do ponto de vista harmônico, trata-se de um trecho com pouca movimentação, consistindo basicamente numa alternância dos acordes de Tônica e Dominante. Há um trecho em específico, que consiste nos compassos 32 a 36, que poderiam ser harmonizados simplesmente pelo acorde de Dominante. Porém, o arranjo quebra um pouco dessa monotonia ao alternar, no compasso 33, o acorde de **G7** com sua Dominante Individual, criando uma sensação de maior movimento.

Na sequência da canção, o eu-lírico dá continuidade à lamentação pela perda de seu lar. Diante de sua história – que é *amarga* e *triste*, mas também é *igual*, ou seja, comum a muitos –, o eu-lírico busca consolo na embriaguez. Porém, a sua opção por frequentar os bares não era motivada apenas pelo desejo da bebida: com o declínio de

sua família, ele passava a fazer parte de um novo grupo, uma nova *confraria* como diz o texto. O botequim se apresenta a ele como um outro espaço de sociabilidade, onde todos podem compartilhar seus sofrimentos (Figura 14).

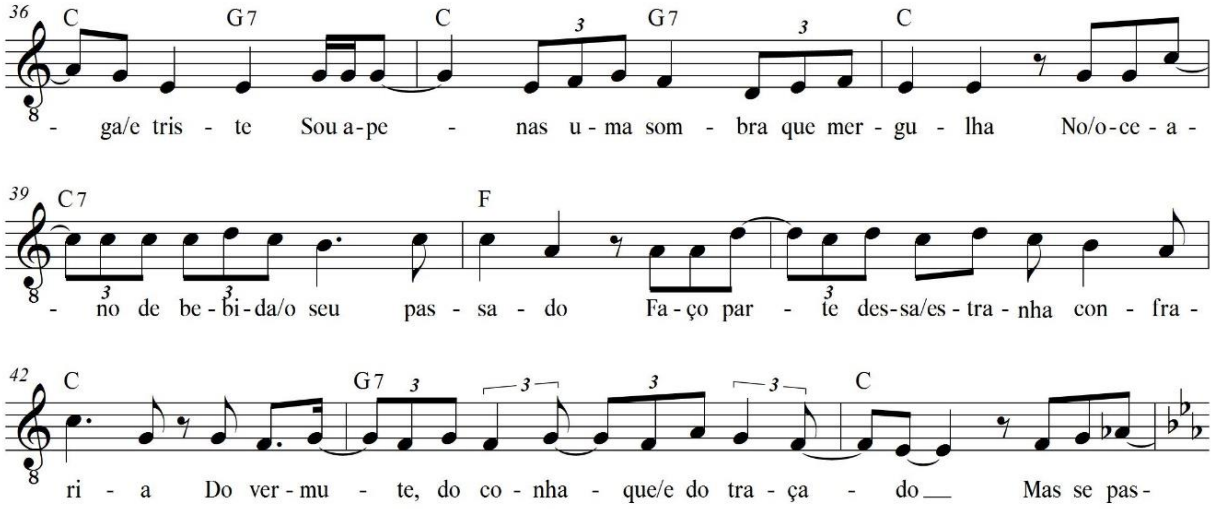

Figura 14: *versos 17 a 20 de "Hoje quem paga sou eu"*

Por fim, nos últimos versos da canção, o eu-lírico da canção remonta ao início. Se nos "tempos de ventura" ele estava no trajeto de sua casa e era chamado por alguém para entrar no bar, dessa vez é ele próprio quem está no botequim, convidando outros a beberem às suas custas. Esse retorno ao cenário descrito no início da canção é acompanhado pelo regresso à tonalidade de **Dó menor** (Figura 15).

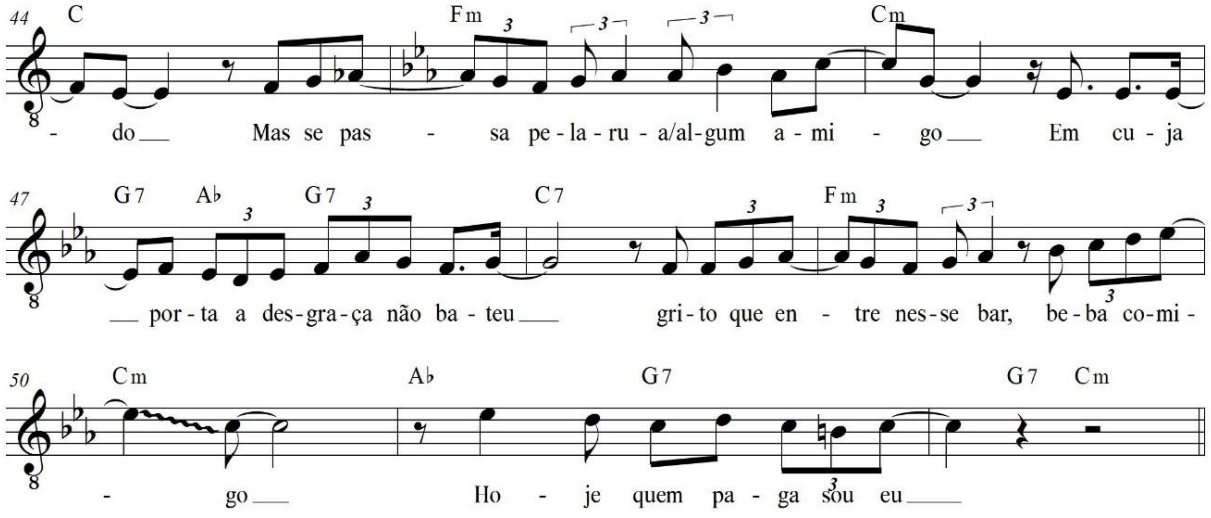

Figura 15: *versos 21 a 24 de "Hoje quem paga sou eu"*

Pode-se considerar, portanto, que há um aspecto cíclico em “Hoje quem paga sou eu”. No passado, o personagem vivia “tempos de ventura” com seu trabalho e com sua família, e era convidado por terceiros para ouvir uma “tragédia entre dois copos” em um bar que ficava no caminho para sua casa. Ao final da canção, esse mesmo personagem está no bar, convidando os amigos “venturosos” para ouvirem as suas lamentações. Fica subjacente, portanto, a ideia de que as desgraças atingirão também aqueles que transitavam pela rua, fazendo com que, em um momento futuro, eles estejam ali, dentro do bar, não mais ouvindo, mas contando seus próprios infortúnios.

Em síntese, “Hoje quem paga sou eu” expressa, em primeiro lugar, a oposição entre, de um lado, o bar e, de outro, o lar e o trabalho. Nessa canção, esses dois planos não podem estar presentes ao mesmo tempo na vida de uma pessoa. A vida familiar e trabalhadora implicaria numa rejeição à boemia e, no sentido inverso, a aproximação com o ambiente boêmio resultaria na destruição do lar e do trabalho. Com isso, o bar aparece aqui associado a tragédias, desgraças e desilusões. Por último, a canção parece defender a ideia de que o sofrimento é algo inevitável, e que tende a atingir a todos, afinal, se “hoje, quem paga sou eu”, amanhã...

5.2 A ordem, a desordem e o mundo com culpa

A antítese central presente em “Hoje quem paga sou eu” pode ser compreendida, inspirando-se em Antônio Cândido (1970), como uma oposição entre os polos da ordem e da desordem. No caso, o polo da ordem é representado pelo lar e pelo trabalho, aos quais estão associadas as ideias de felicidade, sorte e bênçãos. Já o polo da desordem tem o bar com seu representante, associado à tragédia e desgraça. Em sua análise do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), Cândido identifica nele um “princípio estrutural” (CÂNDIDO, 1970, p. 77), que consiste na dialética da ordem e da desordem. Em suas reflexões acerca do personagem central do livro, Leonardo Filho, o crítico literário aponta que havia, de um lado, um hemisfério positivo da ordem, representado por personagens “que vivem segundo normas estabelecidas”. De outro, havia o hemisfério da desordem, do qual participavam personagens que viviam “em oposição [às normas] ou pelo menos

integração duvidosa em relação a elas". Esses hemisférios funcionam "como dois ímãs que atraem Leonardo" (CÂNDIDO, 1970, p. 77).

Contudo, não é só no personagem central da trama que essas polaridades operam. O crítico mostra que o romance de Almeida como um todo consiste num "balanceio caprichoso entre ordem e desordem" (CÂNDIDO, 1970, p. 82), e que o livro se pauta por uma equivalência entre esses dois hemisférios (CÂNDIDO, 1970, p. 79). Diante disso, verifica-se no universo do romance "certa ausência de juízo moral" (CÂNDIDO, 1970, p. 78-9), no qual "o remorso não existe" (CÂNDIDO, 1970, p. 85). Em outras palavras, ao se pautar pelo equilíbrio entre ordem e desordem, Manuel Antônio de Almeida criou, em *Memórias de um sargento de milícias*, um "mundo sem culpa" (CÂNDIDO, 1970, p. 84).

Cândido também sinaliza que o jogo dialético entre ordem e desordem presente no romance era correlato ao que se manifestava na sociedade brasileira do século XIX, na qual seu autor viveu. Nas palavras do crítico, naquele contexto, a ordem era

> dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. (CÂNDIDO, 1970, p. 82)

Antônio Cândido afirma que, ao longo do processo de racionalização ideológica das sociedades, elaboram-se "pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lítico ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral", e que a antítese entre essas opções se torna tão mais intensa quanto mais rígida for a sociedade (CÂNDIDO, 1970, p. 84). A sociedade estadunidense aparece, para o autor, como um exemplo de intensa rigidez, uma vez que, em sua formação histórica, a lei religiosa e civil atuaram como uma foça constritora, "delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior do pecado. Daí uma sociedade *moral*" (CÂNDIDO, 1970, p. 86, grifo no original).

Contudo, "no Brasil, nunca os grupos ou indivíduos encontraram efetivamente tais formas", de modo que outros modos de sociabilidade, mais espontâneos e menos sujeitos a uma lei rígida, "abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando

menos dramáticos os conflitos de consciência" (CÂNDIDO, 1970, p. 86). Daí o "mundo sem culpa", que se manifestava na sociedade brasileira do século XIX e que, conforme a análise de Cândido, serviu como princípio estruturador do romance de Manuel Antônio de Almeida.

Porém, ao contrário do que acontece nas *Memórias de um sargento de milícias*, em "Hoje quem paga sou eu" não existe um *equilíbrio* entre ordem e desordem; ao contrário, conforme já apontado, há uma *oposição* entre essas duas polaridades. Se a vida de Leonardo Filho consiste numa "oscilação entre os dois hemisférios" (CÂNDIDO, 1970, p. 78), o mesmo não pode ser dito sobre o personagem do tango de Herivelto Martins e David Nasser. Enquanto tinha lar e trabalho, ele até transitava pelo bar, mas se sentia desconfortável, como um estrangeiro; então, bebia rapidamente o que lhe ofereciam e voltava para seu domicílio. Por sua vez, quando se aproximou do hemisfério da desordem, integrando-se ao botequim, seu lar estava desfeito.

Também não se pode dizer que "Hoje quem paga sou eu" consista num mundo sem culpa. Isso se percebe, especialmente, quando o eu-lírico caracteriza seu antigo lar como um "mundo abençoado". O adjetivo abençoado carrega consigo uma dimensão sagrada, ligada à esfera religiosa. Desse modo, dizer que o lar é abençoado implicava em dizer que havia algo de divino nele. Com isso, o rompimento do lar se configurava como algo que desagradava à divindade e, portanto, passava a ser lido sob a ótica do "pecado". Trata-se, assim, de um mundo impregnado de um profundo senso de *culpa*.

Como compreender essa diferença entre o mundo sem culpa de *Memórias de um sargento de milícias* e o sentimento de culpa do narrador de "Hoje quem paga sou eu"? Possivelmente essa mudança tenha relações com o processo de consolidação de uma civilização urbano-industrial em nosso país. Conforme já se discutiu (item 2.1), desde os anos 1930 houve diversas ações da esfera governamental no sentido de estimular o desenvolvimento industrial brasileiro e, ao mesmo tempo, disseminar valores éticos do trabalho. Renato Ortiz aponta alguns desdobramentos desse processo na esfera dos intelectuais brasileiros. O autor mostra que, desde o século XIX até a década de 1920, o pensamento sociológico brasileiro se amparava em grande medida em teorias raciológicas e positivistas. Dessa forma, o mestiço, por sua herança biológica, seria "preguiçoso", "indolente", pouco afeito ao trabalho (ORTIZ, 2012, p. 36-9). Esse tipo de

interpretação foi contestado nos anos 1930, sobretudo por uma obra que, segundo Ortiz (2012, p. 42), foi saudada “por todas as correntes políticas, da direita à esquerda”. Tratava-se de *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, que transformava a “negatividade do mestiço em positividade” (ORTIZ, 2012, p. 41). No entender de Ortiz, a aceitação praticamente unânime do livro de Freyre se deveu, em grande medida, à sua capacidade de propor uma nova interpretação para a sociedade brasileira, substituindo aquela forjada pelos intelectuais do século XIX que se mostrava “incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país” (ORTIZ, 2012, p. 42).

O repertório de Nelson Gonçalves, por sua vez, traz indícios de que não foram apenas entre os intelectuais brasileiros que se operaram transformações decorrentes da nova ordem urbano-industrial que se consolidava. Ao contrário, uma canção como “Hoje quem paga sou eu” aponta para uma assimilação da ética trabalhista por parte das camadas mais populares da sociedade brasileira. Dentro desse ideário, o ambiente boêmio se tornava incompatível. Com isso, nessa canção de Herivelto Martins e David Nasser, o mundo dos botequins era retratado como um espaço de tragédia, sendo que apenas uma vida familiar e laboriosa poderia trazer felicidade ao indivíduo.

Talvez esse aspecto fique ainda mais evidente em outra canção interpretada por Gonçalves: o samba “Vida de caboclo”, gravado em 1958 no LP *Escultura*, de autoria de Roberto Roberti, Marques Júnior e Radamés Gnattali (GONÇALVES, 1958, LP, faixa 2). Seu texto descreve o dia de trabalho de um caboclo, que não atua no ramo industrial, mas trabalha no campo. Mesmo que não se refira a um ofício exercido na cidade, a ideologia do trabalho está presente. Segundo o narrador dessa canção, o caboclo passa o dia inteiro capinando, assistindo tanto ao nascer quanto ao pôr do sol. Embora esteja velho e cansado, ele “se mata no trabalho o dia inteiro porque tem / Ai, ai... seus filhos pra criar”. Diante disso, nada pode detê-lo em seus objetivos, “nem geada, nem seca, nem chuva”, pois “ele enfrenta qualquer contratempo”. Tudo isso com esperança e com “fé em Nosso Senhor” de que “um dia, um de seus filhos, como recompensa, venha a ser doutor”.

Vida de caboclo

Composição: Radamés Gnattali / Roberto Roberti / Marques Júnior
Interpretação: Nelson Gonçalves (1958)
Classificação: samba

Nasce o dia, sol queimando
O caboclo capinando
Capinando vê o sol morrer
Cai a noite, pouco a pouco
No entanto, esse caboclo
Só quer ver o dia amanhecer

Ele 'tá velho, 'tá cansado
Bem que podia descansar
Porém se mata no trabalho o dia inteiro porque tem
Ai, ai... seus filhos pra criar

Nada pode deter o caboclo
Nem geada, nem seca, nem chuva
Ele enfrenta qualquer contratempo, ele vence a saúva
Caboclo tem fé em Nosso Senhor
Que um dia, um de seus filhos, como recompensa, venha a ser doutor

Subjaz à canção a expectativa de ascensão social por meio do trabalho. O caboclo descrito pelo eu-lírico não alimenta essa pretensão para si próprio, talvez por ser de idade avançada, mas almeja que seus filhos consigam fazê-lo[41]. Para isso, o trabalho deve ser incansável e não se pode ceder a nenhum obstáculo. Porém, só o esforço individual não bastava: era preciso ter fé. Todo esse texto é cantado através de um samba de andamento mais acelerado, em torno de 95 BPM, cujo acompanhamento fica a cargo de uma formação próxima às *big bands*. Assim, parece constituir-se numa apologia ao trabalho, entendendo-o como meio para o sucesso individual.

Outras canções de Nelson Gonçalves também se pautaram pela oposição entre a ordem – representada pela vida privada, familiar, a estabilidade afetiva, o trabalho – e a desordem – na qual aparecem o universo da boemia e do botequim. Dentre elas encontra-se o samba-canção "Comentário", composto por Dário de Souza e Nóbrega de Macedo. O cantor o registrou primeiramente em um disco de 78 rotações no ano de 1952 (SOUZA; MACEDO, 1952, 78 rpm). A canção foi interpretada na tonalidade de **Dó sustenido menor**, num andamento moderado, próximo a 66 BPM; não se trata, portanto, de um samba-canção *muito* lento. No acompanhamento, ouvem-se um naipe de cordas, saxofone, trompete com surdina, piano, contrabaixo acústico e percussão leve.

[41] Interessante notar que, mesmo que a canção visasse retratar um trabalhador rural, a expectativa de ascensão social se daria por meio do exercício de profissões liberais, ligadas à vida na cidade.

A letra desse samba-canção tece comentários a um grupo de ouvintes sobre um terceiro, designado como “esse que passa por aí”. Assim como aconteceu com o personagem de “Hoje quem paga sou eu”, o homem retratado nessa canção teve um passado venturoso que se perdeu em virtude de sua aproximação da boemia. O ambiente boêmio aparece aqui intimamente ligado às relações amorosas efêmeras, que levaram o personagem a ter “muitos amores”. Com essa caracterização, a boemia se opunha diametralmente ao matrimônio. Há um forte teor moralista nessa canção, uma vez que, ao se aproximar do polo da boemia e de suas mulheres, o personagem teve inúmeras perdas: “Ele perdeu a saúde, perdeu os amigos e a própria mulher”. Com isso, ele agora ficava perambulando, “vagando, sozinho, falando”, tendo se tornado um “ninguém”. Em outras palavras, a boemia era aqui representada como rejeição ao matrimônio, que acarretava em desgraças para os que faziam essa opção.

Comentário

Composição: Dário de Souza / Nóbrega de Macedo
Interpretação: Nelson Gonçalves (1952)
Classificação: samba-canção

Esse que passa por aí, senhores
Já foi boêmio também
Já teve muitos amores
Hoje, vive sem ninguém

Às vezes, fico pensando,
O destino, quando quer
Um homem se derrotando
Por causa de uma mulher

Hoje, ele vive sozinho, sem ter um carinho, um amor qualquer
Ele perdeu a saúde, perdeu os amigos e a própria mulher
Esse que vive vagando, sozinho, falando, parece ninguém
Mas esse que passa por aí, senhores
Já foi boêmio também

Com isso, para não passar por infortúnios, era preciso rejeitar a boemia e aceitar o matrimônio. Essa postura aparece em outro samba-canção, gravado por Nelson Gonçalves em 1952, intitulado “Última seresta”, composto por Adelino Moreira e Sebastião Santana. Nele, o eu-lírico se despede do mundo boêmio, pois estava prestes a se casar. Em seu texto, o narrador da canção se mostra dividido entre a alegria da vida a dois e a tristeza por abandonar seus amigos da noite, como se nota logo em seus primeiros versos: “Nesta última seresta / Tenho o coração em festa / Quando devia chorar / Sigo triste por deixar a boêmia / Porém cheio de alegria / Por ela me acompanhar”. Na sequência, o eu-lírico dá adeus a tudo e a todos os que está abandonando: serenatas,

montes, rios, cascatas, noites de luar e amigos leais. A se julgar pela quantidade de despedidas, tem-se a impressão de que aquele estava sendo um momento doloroso para o personagem.

Última seresta

Composição: Adelino Moreira / Sebastião Santana
Interpretação: Nelson Gonçalves (1952)
Classificação: samba-canção

Nesta última seresta
Tenho o coração em festa
Quando devia chorar
Sigo triste por deixar a boêmia
Porém cheio de alegria
Por ela me acompanhar
Digo adeus às serenatas
Aos montes, rios, cascatas
E às noites de luar
Adeus, adeus, minha gente
Uma canção diferente
Vai o boêmio cantar

Adeus, amigos leais
Que não deixaram jamais
Fazer-me qualquer traição
Vosso amigo vai partir
Mas vai feliz a sorrir
Com ela no coração
Adeus, seresta de amor
Adeus, boêmio cantor
Perdoa a ingratidão
Pois, para meu novo abrigo
Eu levo apenas comigo
Ela e o meu violão

Esse tom lamentoso, por sua vez, é intensificado na dimensão musical da canção. “Última seresta” foi gravada na tonalidade de **Si bemol menor**, com predominância do naipe de cordas em seu acompanhamento. Seu andamento se situa por volta de 68 BPM, fazendo com que não figure entre as músicas mais lentas do repertório de Nelson Gonçalves. Entretanto, sua linha melódica apresenta uma ampla tessitura, abrangendo um intervalo de décima segunda diminuta, tendo como extremidades as notas **Lá 2** e **Mi bemol 4**. Além disso, especialmente nos momentos em que o personagem se despede de seus amigos boêmios, como no verso “Adeus, amigos leais”, a canção apresenta saltos melódicos em direção ao agudo, finalizados por notas de maior duração, que ganham intensidade na emissão de Nelson Gonçalves. Desse modo, tem-se a sensação de que, apesar do texto dizer que o coração do eu-lírico estava “em festa”, o abandono do circuito boêmio era um processo doloroso. Apesar disso, o personagem não titubeia e faz a opção pelo matrimônio. No embate entre ordem e desordem, a canção culmina com o predomínio da primeira, mas não sem deixar um traço melancólico.

Outra canção que merece ser comentada é o samba “Três sorrisos”, de Chocolate e Mário Lago, que foi gravado em 1959 no LP *Nelson Gonçalves em Hi-Fi* (GONÇALVES, 1959, LP, faixa 3). Nele, o narrador se dirige aos seus antigos amores, Rosinha, Maria, Alice e Teresa, pedindo para que não mais procurem por ele, porque “o boêmio de outrora está esvaziando o seu coração”. Porém, dessa vez não era o matrimônio que se opunha às relações fortuitas da vida boêmia, mas era a paternidade, afinal, o que levou o personagem da canção a se afastar dessas mulheres foram seus três filhos, ou melhor, os “três sorrisos mais lindos, mais puros”, conforme diz o narrador. Desse modo, ao invés de escutar os dizeres de amor daquelas quatro mulheres, o eu-lírico afirma: “Eu prefiro, pra minha alegria / Três boquinhas chamando ‘papai’”.

Três sorrisos

Composição: Chocolate / Mário Lago
Interpretação: Nelson Gonçalves (1959)
Classificação: samba

Rosinha, não mais me procure,
Maria, esqueça de mim,
Alice, não me telefone,
Teresa, chegamos ao fim.

Perdões, mil perdões, eu imploro
Por esta resolução
É que o boêmio de outrora está esvaziando o seu coração

Três sorrisos mais lindos, mais puros
Bem mais puros que os beijos que eu dei
Transformaram em realidade
Tantos sonhos de amor que sonhei

Não me chamem de amor como outrora
Esse tempo distante já vai
Eu prefiro, pra minha alegria
Três boquinhas chamando “papai”

Nessa canção, ao contrário, não se nota lamentação por parte do eu-lírico. Ainda que haja um verso no qual ele *implore* perdão às quatro mulheres pela sua opção de abandoná-las, a dimensão musical traz leveza para esse texto. A canção está na tonalidade de **Mi maior** e possui um andamento próximo a 77 BPM. Seu acompanhamento é feito por um conjunto cuja formação se aproxima das *big bands*, com o acréscimo de um pandeiro, que marca com clareza as quatro semicolcheias, acentuando um caráter mais corporal, aludindo à dança. Sua melodia possui uma tessitura relativamente grande, mas apresenta uma maior atividade rítmica, não

possuindo muitas notas longas, remetendo ao que Tatit (2002) chamou de *tematização*[42]. Com isso, não há margem para que Nelson Gonçalves confira um caráter passional em sua maneira de cantar. Dessa forma, se o eu-lírico de "Última seresta" estava triste por abandonar a boemia, o de "Três sorrisos" mostra-se muito mais convicto em romper as relações com as mulheres e assumir as funções paternas.

Trabalhador, casado e pai. Vê-se, portanto, que a boemia aparece nas canções de Nelson Gonçalves mais como uma *rejeição* do que como uma *adesão* a esse cenário. Contudo, como se situa, nesse quadro, um dos maiores sucessos do cantor, a saber, o samba-canção "A volta do boêmio", de autoria de Adelino Moreira? De fato, à primeira vista, essa canção parece ser o oposto daquilo que se argumentou até agora, uma vez que seu narrador está se reintegrando ao circuito boêmio. Porém, ao se atentar para alguns detalhes, pode-se perceber que a canção não trata exatamente disso.

O samba-canção "A volta do boêmio" foi gravado na tonalidade de **Lá menor**, acompanhado por um conjunto regional ao qual foi acrescido um saxofone (MOREIRA, 1956, 78 rpm). Seu andamento se situa por volta de 50 BPM, configurando-se como um dos mais lentos dentre as canções investigadas neste trabalho. Sua extensão máxima é de uma décima segunda diminuta, abrangendo as notas de **Si 2** a **Fá 4**. Cabe lembrar que, dentre todas as canções de Nelson Gonçalves transcritas, essa foi a única em que a nota **Fá 4** apareceu; no restante de seu repertório, o cantor havia atingido, no máximo, a nota um semitom abaixo dela, **Mi 4**.

A canção se inicia com o eu-lírico retornando à vida boêmia e pedindo – ou melhor, *suplicando* – para ser aceito novamente. O motivo da súplica é que, em virtude de seu afastamento daquele ambiente, muitos frequentadores deveriam estar ironizando o seu retorno. O próprio narrador tem consciência disso e dá voz aos comentários que imagina estarem circulando: "Ele voltou! O boêmio voltou novamente / Partiu daqui tão contente... Por que razão quer voltar?". O tom de deboche de "Ele voltou!" parece ter seu correspondente na linha melódica, que se inicia na região aguda, em **Mi 4**, seguido de

[42] A tematização, para Tatit, é obtida por meio da ênfase na segmentação das consoantes, da redução das tessituras e da reiteração melódica. No entender do autor, esse processo privilegia o aspecto rítmico e sua "sintonia natural com o corpo", provocando estímulos como "o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada" (TATIT, 2002, p. 10-1).

movimento descendente, como se a melodia estivesse imitando uma risada. Assim, o circuito boêmio não é apresentado como um espaço acolhedor, especialmente em relação ao caso desse personagem, que havia deixado de frequentar esse ambiente.

Diante dessa situação, o eu-lírico tenta se explicar e, para isso, alude à sua companheira, caracterizada por ele como “a mulher que floriu meu caminho / De ternura, meiguice e carinho / Sendo a vida do meu coração”. Entende-se assim que ele havia anteriormente deixado de frequentar a boemia para se unir a essa mulher. Subjaz, portanto, a ideia de que a vida na boemia é desprovida de ternura, meiguice e carinho, e que tais sentimentos só foram encontrados pelo eu-lírico em sua vida matrimonial.

Porém, além de todos esses atributos, a mulher idealizada nessa canção era também compreensiva. Isso porque, provavelmente percebendo que a boemia fazia falta na vida de seu companheiro, ela o autoriza (!) a regressar para aquele cenário. Em todo o restante da canção, que abrange mais de dois terços de seu texto, o narrador reproduz aquilo que sua companheira supostamente teria dito a ele. No início, a fala dessa mulher parece ter um tom mais terno, como quando diz “Meu amor, você pode partir”. Porém, ao final, o texto ganha um caráter mais imperativo, dando a impressão de que ela está ordenando que seu companheiro saia de casa, como no verso “Vá embora”, cantado em registro agudo e com muita intensidade. Depois disso, ela diz que encontrou um consolo para o fato de ser abandonada, que consistia em “saber que, depois da boemia / É de mim que você / Gosta mais”. Em outras palavras, ela se conformava em ficar em ser *a segunda* na lista de preferências de seu companheiro.

Assim como nas outras canções, “A volta do boêmio” não se pauta por uma aproximação entre os universos da família e da boemia. Retornar ao cenário boêmio implicou em abandonar o seu lar e a sua terna, meiga e carinhosa esposa. A boemia, por sua vez, é apresentada como um espaço de ironia e deboche, sendo necessário *suplicar* para ser reintegrado; por outro lado, o mundo boêmio tem o seu fascínio, afinal o eu-lírico deseja retornar a ele. Contudo, dessa vez, o sentimento de culpa parece menor do que em outras canções. Isso porque, em “A volta do boêmio”, o personagem da canção obteve a autorização da própria mulher para voltar à cena noturna. Em outras palavras, o seu compositor, Adelino Moreira, *idealiza* uma mulher que se conforma em ser a

segunda paixão de seu amado e abre mão de sua companhia para que ele possa voltar à boemia.

A volta do boêmio

Composição: Adelino Moreira
Interpretação: Nelson Gonçalves (1956)
Classificação: samba-canção

Boemia
Aqui me tens de regresso
E suplicante te peço
A minha nova inscrição.
Voltei pra rever os amigos que um dia
Eu deixei a chorar de alegria
Me acompanha o meu violão.
Boemia,
Sabendo que andei distante,
Sei que essa gente falante
Vai agora ironizar:
“Ele voltou! O boêmio voltou novamente.
“Partiu daqui tão contente. Por que razão quer voltar?”

Acontece
Que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho,
Sendo a vida do meu coração,
Compreendeu
E abraçou-me dizendo a sorrir:
"Meu amor, você pode partir,
“Não esqueça o seu violão.
“Vá rever
“Os seus rios, seus montes, cascatas.
“Vá sonhar em novas serenatas
“E abraçar seus amigos leais.
“Vá embora,
“Pois me resta o consolo e alegria
“De saber que depois da boemia
“É de mim que você
“Gosta mais"

“A volta do boêmio” não pode ser entendida como uma canção que narra apenas o retorno de um homem ao circuito boêmio. Para além disso, ela narra a resignação de uma mulher, moldada por um olhar masculino, que aceita ficar em segundo plano. Na antítese entre família e boemia, “A volta do boêmio” representa o ponto mais próximo de conciliação entre ambos os polos. Porém, ele só pode acontecer graças a uma *mulher idílica*, concebida pela imaginação de alguns homens como o compositor dessa canção.

5.3 Malandragem zona sul

Enquanto as canções de Nelson Gonçalves examinadas até agora parecem corresponder a certos valores morais ligados à classe trabalhadora, um samba composto e gravado pelo cantor e pianista Alfredo José da Silva, mais conhecido como Johnny Alf, parece apontar para expectativas de outros setores da sociedade. Trata-se de “Rapaz de

bem", que foi registrado pela primeira vez em um disco de 78 rpm lançado em 1956 (ALF, 1956, 78 rpm).

Seu acompanhamento é realizado por bateria, piano e contrabaixo[43], formação que se consagrou na música dos Estados Unidos[44]. Aliás, convém lembrar que uma parte significativa da carreira inicial de Johnny Alf aconteceu no cenário das boates da zona sul carioca, no qual se cultivava a música jazzística. A canção foi gravada na tonalidade de **Fá maior** e seu andamento é rápido, em torno de 107 BPM.

O texto da canção expressa uma rejeição ao trabalho, que é caracterizado como "a pior moral". Aparentemente, essa letra sugere relações com o samba malandro dos anos 1930, que apresentava o trabalho como um martírio e defendia a opção pela vadiagem. Contudo, há muitas diferenças entre o posicionamento do eu-lírico de "Rapaz de bem" e o dos sambas ligados à malandragem. Isso já se expressa no primeiro verso, no qual o eu-lírico lembra a seu interlocutor que ele é "rapaz de bem". Com isso, o narrador da canção se distancia daquele perfil de malandro com navalha no bolso, que passa gingando, provocando e desafiando, tal qual o personagem da já mencionada canção "Lenço no pescoço", de Wilson Batista.

Mas como pode alguém rejeitar ao trabalho sem praticar contravenções? De acordo com os primeiros versos desse eu-lírico, isso seria possível graças aos contatos que possui: "Pois, com as pessoas que eu bem tratar / Eu qualquer dia posso me arrumar". Se o narrador não tivesse alertado de que ele era uma pessoa "de bem", o *arrumar-se* dos versos anteriores poderia ser compreendido como alguma forma ilícita de ganhar dinheiro. Contudo, a menos que não se confie nesse narrador, supõe-se que ele possua amigos que podem ajudá-lo em momentos de necessidade.

Tem-se, assim, a impressão de que esse personagem se sustenta por meio de favores ou doações feitas por amigos. Porém, a sequência do texto mostra que ele

---

[43] Em sua análise de "Rapaz de bem", Fábio Santos discute, dentre outros aspectos, sobre a maneira que esses instrumentos são empregados nessa gravação, comparando com o que acontece usualmente no jazz (SANTOS, 2006, p. 44-53).

[44] No contexto do jazz dos anos 1930, piano, contrabaixo e bateria, por vezes acrescido de guitarra, constituíam a seção rítmica das *big bands*. Com isso, muitos músicos aproveitaram o entrosamento decorrente de sua atuação nesses grandes conjuntos e começaram a se apresentar também em trios ou quartetos. Por fim, essas formações foram se consolidando, dando origem a muitos conjuntos com três ou quatro integrantes que se formaram de forma independente das *big bands*. Para mais informações, ver o capítulo "Os combos do jazz" de Berendt (2009, p. 323-47).

não era tão dependente de terceiros, pois diz que tem *casa*, *comida* e que *não passa fome*. Diante disso, ele finaliza dizendo que não precisa "de mais nada, é claro". Dessa forma, compreende-se que o narrador dessa canção pode não estar entre os segmentos mais privilegiados da sociedade brasileira, mas tem as suas posses e provavelmente também tem alguma fonte de renda que não depende de uma rotina de trabalho. Assim, bem instalado em sua casa, tendo sua necessidade básica de alimentação atendida e ainda contando com a solidariedade de amigos em possíveis emergências, *é claro* que ele não precisa de mais nada e pode, portanto, considerar o trabalho como *a pior moral*.

Depois de dar pequenos indícios de sua situação socioeconômica, o eu-lírico parece camuflar sua situação material a atribuir a uma natureza idílica as condições que lhe permitiriam não aderir ao trabalho assalariado: "Se a luz do sol vem me trazer calor / E a luz da lua vem trazer amor / *Tudo de graça a natureza dá* / Pra que que eu quero trabalhar?".

Rapaz de bem

Composição e interpretação: Johnny Alf (1956)
Classificação: samba

Você bem sabe, eu sou rapaz de bem
E a minha onda é a do vai e vem
Pois, com as pessoas que eu bem tratar
Eu qualquer dia posso me arrumar
Vê se mora!

No meu preparo intelectual
É o trabalho a pior moral
Não sendo a minha apresentação
O meu dinheiro só de arrumação

Eu tenho casa, tenho comida
Não passo fome, graças a Deus
E, no esporte, eu sou de morte
Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!

Se a luz do sol vem me trazer calor
E a luz da lua vem trazer amor
Tudo de graça a natureza dá
Pra que que eu quero trabalhar?

O eu-lírico de "Rapaz de bem" apresenta, portanto, uma atitude oposta ao de "Vida de caboclo". Na canção de Johnny Alf, não é preciso que o personagem trabalhe, afinal suas necessidades básicas já estão atendidas e, além do mais, ele conta com o apoio de pessoas que podem auxiliá-lo. Dotado, em suas próprias palavras de "preparo intelectual", o trabalho aparece para esse eu-lírico como desnecessário. Já o caboclo da canção interpretada por Nelson Gonçalves tem apenas a si próprio para garantir não só seu próprio sustento, mas também para que seus filhos possam ter uma vida melhor que a dele. Para isso, até mesmo quando a noite chega, aquele personagem "só quer ver o

dia amanhecer" para poder voltar ao trabalho, que consiste, em seu diagnóstico, no único meio de ascensão social para sua família.

Dessa forma, ambas as canções exprimem visões distintas sobre o mundo do trabalho. Por sua vez, essas diferenças podem apontar para as distinções sociais que se operavam na sociedade brasileira daquele período. Assim, "Rapaz de bem" parece exprimir o ideário de uma classe média que "resiste em se reconhecer produtiva", para usar a expressão de Mammi (1992, p. 64). Com uma fonte de renda estável, parece-lhe até que a natureza dá tudo de graça, sendo desnecessário trabalhar. Por sua vez, "Vida de caboclo" expressaria os anseios de ascensão social por parte de setores da classe trabalhadora. A natureza, nesse caso, não dá tudo de graça, mas ao contrário, é simbolizada pelo sol que queima, pela geada, pela seca e pela chuva, configurando-se como empecilhos que precisam ser superados.

Essas distinções que se operam no imaginário sobre o trabalho também se manifestam no procedimento musical. Em sua análise desse fonograma, Santos já havia chamado a atenção para o fato de que a maneira de cantar de Alf se afasta de um certo estilo utilizado por muitos cantores da época, dentre os quais cita Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Marlene e Maysa. Nas palavras do autor, o estilo vocal de Johnny Alf traz certo "despojo vocal" que se manifesta "na diminuição do vibrato e dos portamentos" (SANTOS, 2006, p. 46). Também em relação a seus aspectos harmônicos, o autor apontou certas peculiaridades em relação a uma parcela significativa do repertório do período. Elas se manifestavam no uso recorrente de progressões **II – V7** individuais, no uso do acorde **subV7**, no emprego de extensões na montagem dos acordes e no apoio das melodias sobre o sétimo e nono graus dos acordes (SANTOS, 2006, p. 51-2).

Além dessas características, convém destacar o plano tonal da composição. Salvo raras exceções[45], as canções interpretadas por Nelson Gonçalves ou são concebidas em uma única tonalidade, ou suas modulações percorrem caminhos bastante convencionais, como os vizinhos de quarta ou quinta, seus relativos ou homônimos. Porém, em "Rapaz de bem", a composição caminha por ciclos de terceira, que eram pouco usuais na canção popular brasileira do período. A composição de Alf se inicia na

[45] A canção "Deixe que ela se vá", analisada no item 7.1, configura-se como uma dessas exceções.

tonalidade de **Fá maior** e, no décimo primeiro compasso, chega à submediante **Ré maior**. Logo na sequência, há uma modulação mais usual que chega à Dominante, **Lá maior**. Porém, para se retornar à tonalidade inicial, novamente a modulação se dá por meio da submediante (Figura 16).

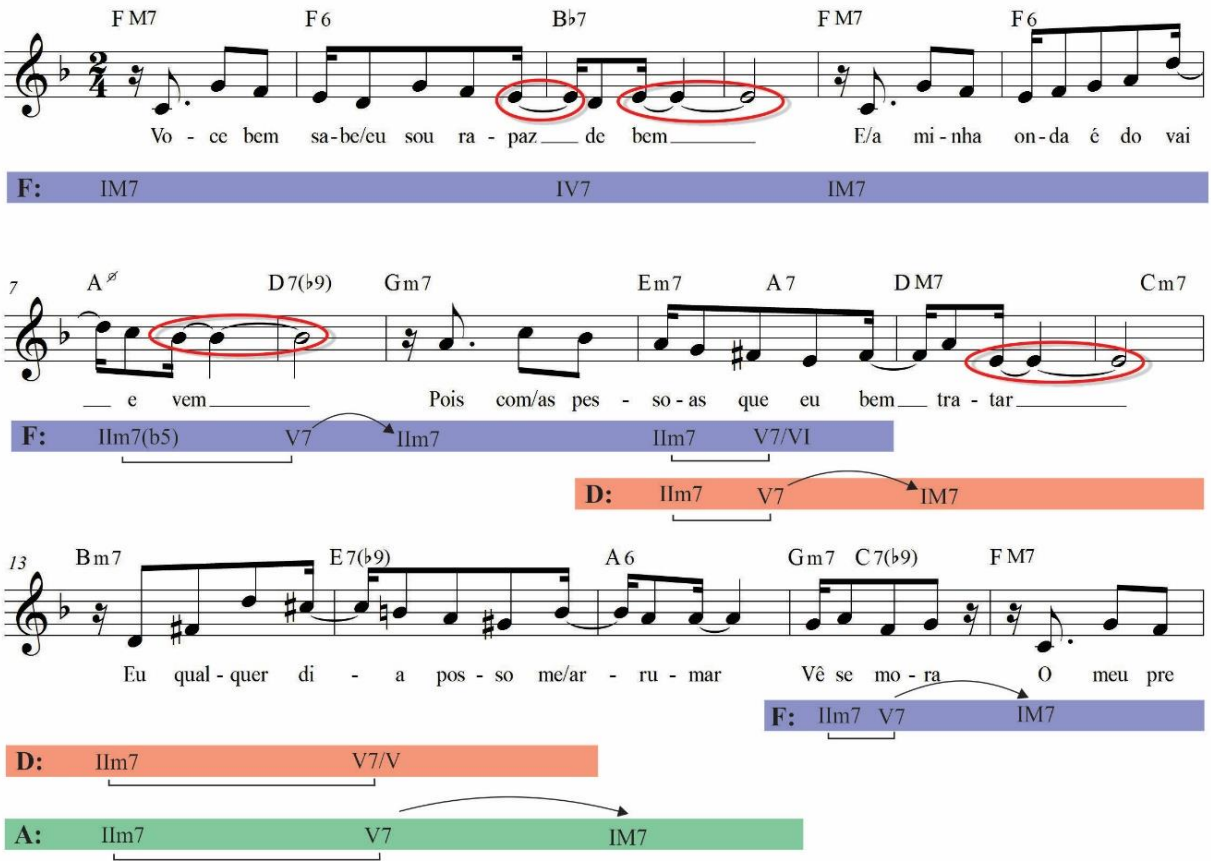

Figura 16: *plano tonal da primeira parte de "Rapaz de bem", baseado na partitura elaborada por Santos (2006, p. 193).*

"Rapaz de bem" ilustra, portanto, uma atitude de distinção em relação ao repertório de Nelson Gonçalves. Para isso, apropria-se de elementos da música estadunidense, que apareciam para certos setores como signos de *modernização*, e afirma uma rejeição ao universo do trabalho. Enquanto Gonçalves cantava um tango no qual o eu-lírico lamentava a perda de seu trabalho e de família, o personagem do samba *moderno* de Alf se regozijava por não precisar trabalhar. Assim, uma moral familiar-laboriosa e o hedonismo das noites boêmias de Copacabana encontravam suas expressões em forma de canção.

6 MULHERES DA NOITE EM NELSON GONÇALVES

Uma parte significativa do repertório de Nelson Gonçalves dos anos 1940 e 1950 é constituída por canções que retratam personagens femininos. Esse aspecto em si não seria digno de nota, uma vez que as mulheres povoaram muitas produções no campo artístico, seja nas artes visuais, na literatura ou na canção. O que chama a atenção é um *certo tipo feminino* que aparece com alguma recorrência nas canções do intérprete, que aponta para uma representação sobre a mulher. A caracterização desse imaginário sobre personagens femininos pode se constituir em mais um elemento para compreender de que maneira se configuravam as distinções no cenário da canção popular do período.

6.1 “Dolores Sierra”

O samba-canção “Dolores Sierra”, de autoria de Wilson Batista e Jorge de Castro, foi registrado por Nelson Gonçalves em 1956 (BATISTA; CASTRO, 1956, 78 rpm). Seu acompanhamento é realizado por um conjunto regional, formado por violão, pandeiro, cavaquinho e cuíca. Como já se notou, tal escolha não era isenta de significações simbólicas, afinal, para a crítica especializada, o regional remetia à *tradição* do samba e era associado à noção de *autenticidade*. Nessa gravação em específico, ao regional foram acrescidos um contrabaixo acústico, um piano e um violino. De acordo com informações contidas na base de dados do Instituto Moreira Salles ([20--]), quem tocou violino nessa gravação foi o já mencionado Fafá Lemos. De fato, a edição de 7 de abril de 1956 da *Revista do Rádio* informava que o violinista havia regressado ao Brasil depois de uma temporada nos Estados Unidos, e que estava assumindo a direção artística da RCA Victor, gravadora com a qual Nelson Gonçalves tinha contrato (A VOLTA, 7 abr. 1956, p. 33). Desse modo, é bastante provável que o violinista tenha participado da sessão de gravação de “Dolores Sierra” que, segundo a base de dados da Fundação Joaquim Nabuco ([20--]), aconteceu no dia 9 de abril daquele ano.

Vê-se, portanto, que essa gravação de “Dolores Sierra” promove um encontro bastante peculiar entre agentes ligados à música popular. De um lado estava Wilson

Batista, seu compositor, que foi um sambista negro que, conforme já exposto, esteve ligado ao universo da malandragem. De outro lado, encontrava-se Fafá Lemos, cuja produção musical se vinculava mais ao circuito boêmio e de classe média da zona sul carioca. Por último, havia Nelson Gonçalves, que se inseria em um meio mais massificado da indústria fonográfica do período. Desse modo, a gravação de "Dolores Sierra" reunia agentes ligados à *tradição* do samba (Wilson Batista), à *modernização* da música popular brasileira (Fafá Lemos) e ao rádio *comercial* (Nelson Gonçalves). Isso mostra que, embora estivesse em curso um processo de segmentação no cenário da música popular, tais polaridades não deixavam de ter pontos de contato, como se observa nessa gravação.

O fonograma se inicia com um solo de violino realizado em tempo *rubato*. Em um primeiro momento, nota-se que o instrumento executa as notas da tríade de **Lá** maior, o que levaria a acreditar que esse acorde estaria definindo a tonalidade desse trecho. Porém, logo na sequência, o material musical utilizado é o modo da **Lá frígio**. Por cinco vezes, ouve-se uma espécie de grupeto, quatro deles tendo como alvo a nota **Lá** e um deles, a nota **Mi**. A Figura 17 apresenta uma transcrição aproximada[46] dessa introdução.

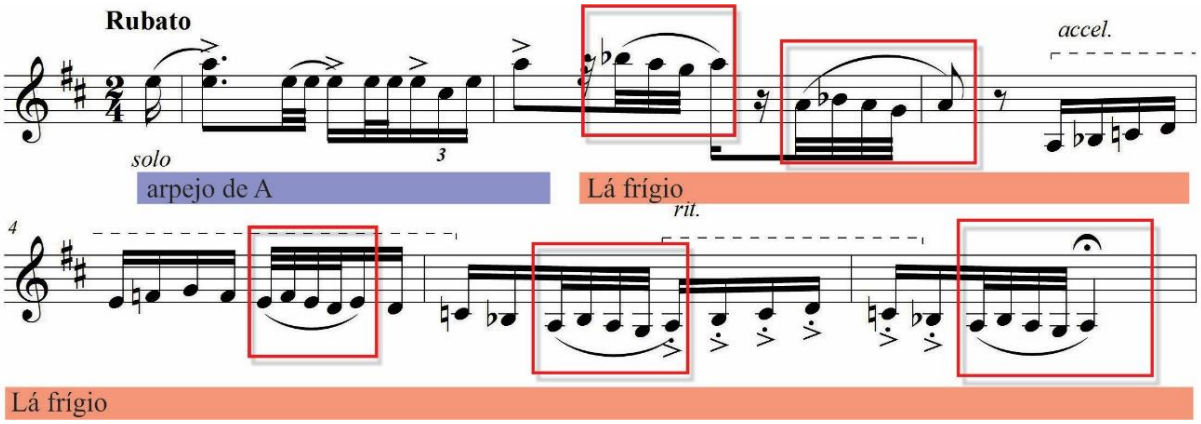

Figura 17: *Introdução ao violino de "Dolores Sierra".*

Após a fermata do violino, Nelson Gonçalves inicia a parte cantada em anacruse, sendo logo seguido pelo acompanhamento instrumental. Ao contrário do que havia ocorrido na introdução, a partir da entrada do canto há um tempo regular, com

[46] A dificuldade de fazer uma transcrição fiel desse trecho em específico reside, principalmente, no fato dele não apresentar um tempo regular.

andamento em torno de 55 BPM. Os principais responsáveis por caracterizar essa regularidade são o pandeiro, que executa as quatro semicolcheias de cada tempo, e o cavaquinho, que realiza um padrão rítmico constante. O piano, o violão e a cuíca são executados com bastante liberdade, sem realizar padrões repetitivos. Em geral, o violonista parece se utilizar dos repousos do canto para tocar frases melódicas na região grave de seu instrumento, algo comum no choro e no samba. Algo muito semelhante acontece com a cuíca, que aproveita os silêncios da voz para fazer intervenções. Já o piano fica continuamente improvisando frases melódicas, muitas vezes de modo concomitante à voz, gerando momentos de muita atividade musical, o que pode causar uma sensação de confusão.

A regularidade rítmica de pandeiro e cavaquinho parecem interferir na articulação de Nelson Gonçalves que, ao contrário de muitas outras gravações, mantém sua subdivisão rítmica predominantemente nas semicolcheias, com poucos momentos de retardos e acelerações. A linha melódica da parte cantada se inicia com a nota **Lá**, a mesma com a qual o violino havia finalizado seu solo. Contudo, ela não aparece aqui como Tônica, mas como o quinto grau da tonalidade da canção, **Ré maior**. Em outras palavras, “Dolores Sierra” foi cantada por Nelson Gonçalves na tonalidade de **Ré maior**, mas sua introdução foi concebida a partir de seu quinto grau, usando primeiro a tonalidade de **Lá maior** e, depois, o modo de **Lá frígio**.

Em relação à sua letra, o eu-lírico se apresenta inicialmente como um narrador onisciente, que conta a trajetória de uma mulher chamada Dolores Sierra. No primeiro verso, ele apenas a nomeia e a localiza geograficamente, indicando que a personagem morava na cidade litorânea de Barcelona, que se situa na costa leste da Espanha. Diante disso, compreende-se melhor o emprego do modo frígio e dos grupetos na introdução: tratam-se de representações musicais de uma certa ideia (ou clichê?) de “hispanicidade”[47]. Segue na sequência a letra de “Dolores Sierra”.

[47] Tal afirmação se deve às considerações de Derek Scott em relação a certos materiais musicais que adquiriram a marca de “hispânicos” em composições do século XIX. Dentre eles, o autor indica que “o modo frígio se tornava o significante hispânico preferido” (SCOTT, 1998, p. 319, tradução nossa).

Dolores Sierra

Composição: Wilson Batista / Jorge de Castro
Interpretação: Nelson Gonçalves (1956)
Classificação: samba-canção

Dolores Sierra vive em Barcelona na beira do cais
Não tem castanholas e faz companhia a quem lhe der mais
Nasceu em Salamanca, seu pai lavrador, veio a maioridade
Como quem nasce na roça tem sempre a ilusão de viver na cidade

Sua mãe chorou no dia em que ela partiu
Pra conhecer Dom Pedrito que prometeu e não cumpriu
Com frio e com sede, só, na sarjeta
Sorriu para um homem e ganhou a primeira peseta

O navio apitou, paguei a despesa, a história se encerra
Adeus, Barcelona, adeus
Adeus Dolores Sierra

Sua melodia se inicia com um salto de 6M ascendente, saindo de uma região grave (**Lá 2**) e chegando a uma região média da tessitura (**Fá sustenido 3**). Em geral, tanto nesse verso quanto no próximo – que consiste basicamente numa transposição da melodia do primeiro –, a linha melódica se desenvolve numa extensão pequena, no âmbito de uma quarta justa, tendo as notas **Mi 3** e **Lá 3** em suas extremidades[48] (Figura 18).

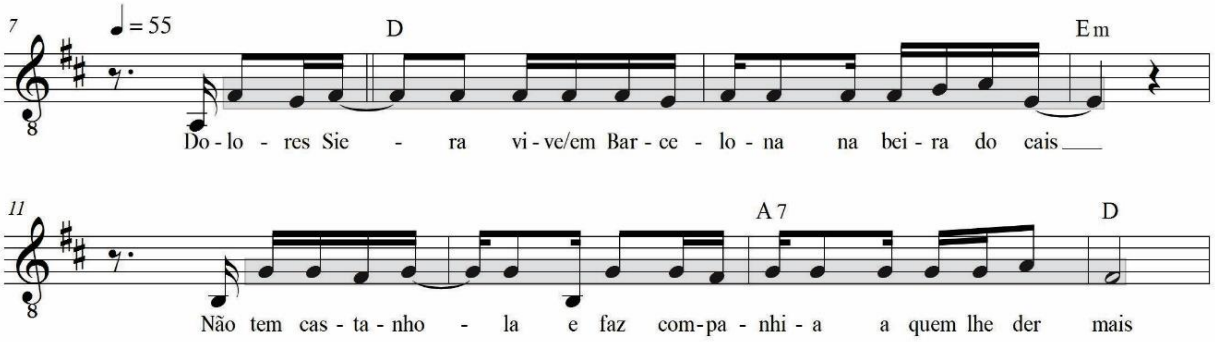

Figura 18: *versos 1 e 2 de "Dolores Sierra".*

[48] No caso desses dois versos, apenas duas notas não se situam nessa tessitura: o já mencionado **Lá 2** e também o **Si 2**. Ambas as notas possuem curta duração, aparecem em tempos fracos do compasso e são seguidas de saltos para uma região mais aguda.

O segundo verso indica, com certa dose de eufemismo, a profissão exercida por essa mulher, dizendo que ela “Não tem castanholas e faz companhia a quem lhe der mais”. Fica-se sabendo, portanto, que seu meio de subsistência é a prostituição. Diante disso, pode-se deduzir que seus clientes se constituem majoritariamente de marinheiros e trabalhadores da região portuária, uma vez que Dolores Sierra mora “na beira do cais”. Interessante notar a informação de que a mulher não possui castanhola, instrumento ligado à dança do flamenco, um dos clichês da cultura musical espanhola. Isso indica para o ouvinte da canção que Dolores Sierra não atua como dançarina[49].

Depois de ter caracterizado a personagem, o eu-lírico recua no tempo para contar sua trajetória. A narrativa se inicia situando seu nascimento na cidade de Salamanca, que se localiza a noroeste da Espanha, perto da fronteira com Portugal, distando cerca de 175 quilômetros da capital espanhola e 660 quilômetros de Barcelona. O texto traz ainda a informação de que o pai da personagem era lavrador, o que aponta para a origem campesina de Dolores Sierra e sua família. Informa-se também que, com a chegada da maioridade, Dolores Sierra alimentava o desejo de partir para a cidade. Mais do que algo peculiar dessa personagem, o eu-lírico afirma que essa expectativa de mudança para as regiões mais urbanizadas era algo generalizado entre os moradores do campo, afinal, em suas palavras, “quem nasce na roça tem sempre a ilusão de viver na cidade”.

O verso “Nasceu em Salamanca (...)” atinge uma região mais aguda, chegando a um **Dó sustenido 4**, em torno do qual se desenvolve boa parte de sua melodia. Na primeira vez que se atinge essa nota, Nelson Gonçalves prolonga a vogal e intensifica a emissão, imprimindo-lhe um caráter mais passional. Porém, sua letra não exprime nenhuma tensão, mas apenas menciona a cidade de Salamanca. Assim, a passagem para o registro agudo, bem como a interpretação que lhe confere Nelson Gonçalves, podem ser compreendidas mais como proveniente de um traço estilístico em voga na época, que enfatizava elementos passionais na composição, do que de uma

[49] Pode ser que essa distinção que os compositores de “Dolores Sierra” estabeleceram entre as figuras da dançarina e da prostituta se devesse ao fato de que, no contexto em que a canção foi composta, tal separação nem sempre era clara. Conforme discute Lenharo, o fato das dançarinas também oferecerem seu corpo “em forma de aluguel para se dançar” acabou diluindo as fronteiras entre seu ofício e o das prostitutas. A canção “A vida da bailarina” é citada pelo historiador como um exemplo no qual essa indistinção entre dançarina e prostituta se faz presente (LENHARO, 1995, p. 23-4).

busca por se ressaltar algum conteúdo da letra. No verso “Como quem nasce na roça...”, a seção rítmica faz um breque no primeiro tempo do compasso, repetido no seguinte (Figura 19).

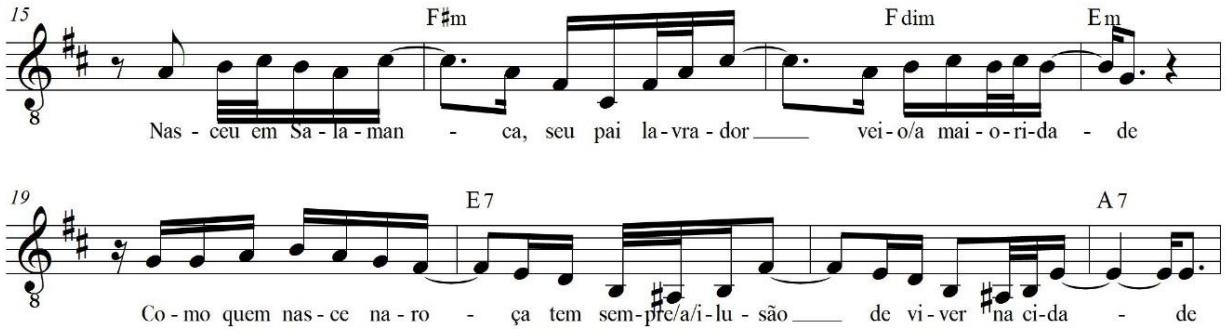

Figura 19: *versos 3 e 4 de “Dolores Sierra”.*

Na sequência, o eu-lírico informa que Dolores Sierra, após sua maioridade, deixou a casa dos pais para ir morar com um homem chamado Dom Pedrito. Antes mesmo de falar da partida da moça, a canção evidencia a tristeza de sua mãe, que ficou em lágrimas. Porém, seu perfil melódico é o mesmo do verso inicial da composição, que se situa em uma região média da tessitura. Portanto, embora o texto seja dramático (“Sua mãe chorou no dia em que ela partiu”), a melodia e a emissão de Nelson Gonçalves não intensificam esse caráter (Figura 20).

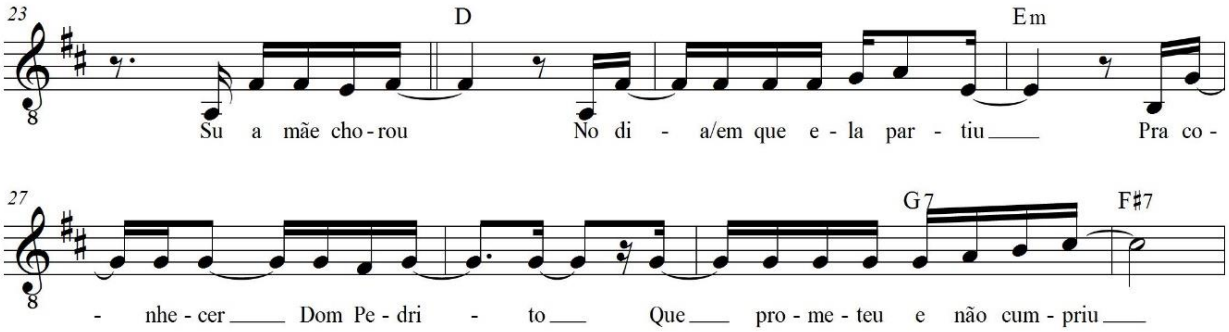

Figura 20: *versos 5 e 6 de “Dolores Sierra”.*

Em termos musicais, o drama se dá ao final do verso seguinte, cuja última sílaba alcança novamente a nota **Dó sustenido 4**, em tempo forte e com vigorosa emissão de Nelson Gonçalves. Em seu texto, a informação é passada de maneira muito breve, dizendo apenas que Dom Pedrito “prometeu e não cumpriu”. Ainda que não se

compreendam exatamente as implicações do ato de Dom Pedrito, a música dá indícios de que se trata de algo com consequências dramáticas para a personagem.

Os versos seguintes confirmam esse aspecto, focalizando Dolores Sierra “com frio e com sede, só, na sarjeta”, texto que é entoado na região mais aguda de toda a composição, atingindo a nota **Mi 4**, uma das mais agudas do registro de Nelson Gonçalves. Com isso, entende-se que a personagem saiu da casa de seus pais, na região rural de Salamanca, rumo a uma cidade grande, provavelmente Barcelona, prometida a casamento para Dom Pedrito, que a abandonou. Nesse trecho, Nelson Gonçalves se aproveita do registro e das notas com longa duração para imprimir muita intensidade em sua maneira de cantar (Figura 21).

Foi diante desse estado de fragilidade social – longe da família, abandonada por seu marido, sem lugar para morar e provavelmente sem dinheiro – que a prostituição se apresentou a Dolores Sierra. Conforme se ouve no oitavo verso, bastou um sorriso seu para seduzir um homem e, com isso, conquistar sua “primeira peseta”, moeda corrente na Espanha desde meados do século XIX até o século XX. A linha melódica desse verso se inicia ainda na região aguda, em **Dó 4**, sétima menor da tonalidade e **♭9** do acorde de **B7**, mas depois caminha para uma região média da tessitura, movimento que é acompanhado por leve decréscimo na intensidade da emissão de Nelson Gonçalves.

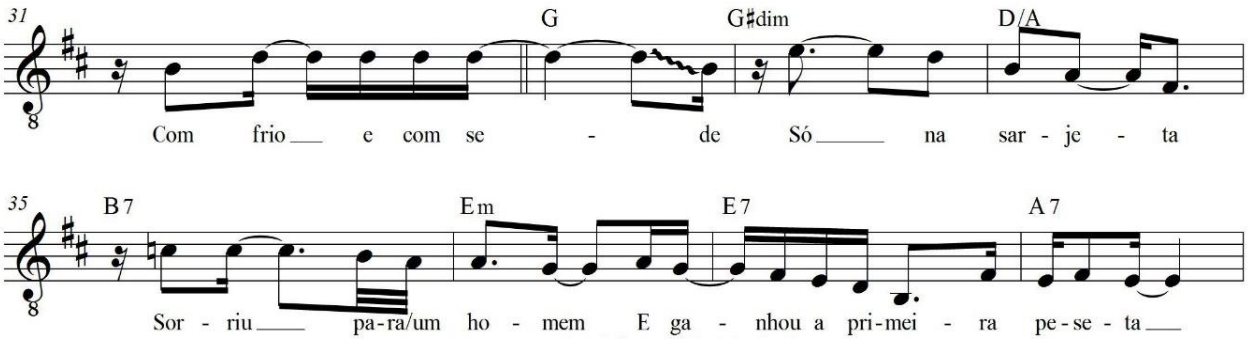

Figura 21: *versos 7 e 8 de “Dolores Sierra”.*

De repente, há um corte nessa narrativa: o eu-lírico volta ao momento presente, possivelmente estimulado pelo apito do navio. Após ouvir esse som, o narrador diz que pagou sua conta e que se despediu de Barcelona e de Dolores Sierra. Com esses versos, que por sinal são os últimos da canção, o narrador passa a fazer parte da história.

Até então, tinha-se a impressão de que ele estava se remetendo a fatos que lhe eram alheios. Porém, ao se chegar ao final da canção, fica-se sabendo que ele tinha acabado de desfrutar, mediante pagamento, da companhia de Dolores Sierra, a qual provavelmente tinha compartilhado sua história de vida com ele. “Dolores Sierra” se estrutura, portanto, a partir da conversa de um marinheiro com uma mulher que se prostituiu para ele durante sua permanência na cidade de Barcelona. O fim da canção, determinado pelo som do navio que anunciava a partida do eu-lírico, cria a ilusão de que a narração acontecia em tempo real (Figura 22).

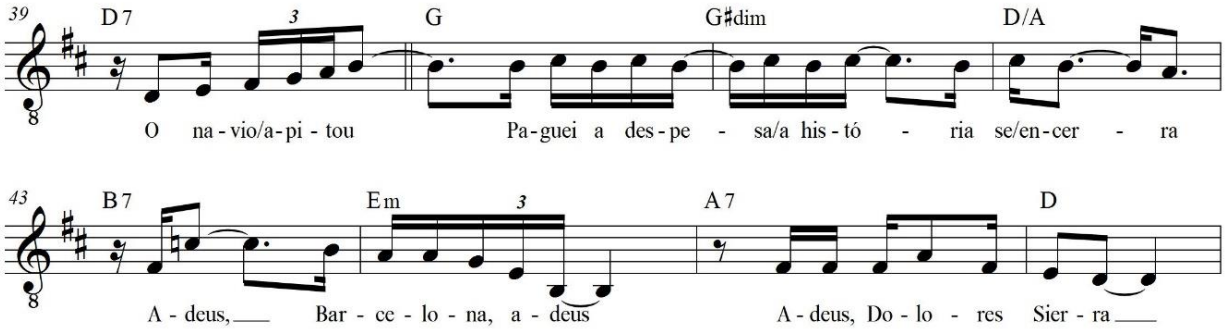

Figura 22: *versos 9 e 10 de “Dolores Sierra”.*

Dentre as muitas questões que “Dolores Sierra” traz, convém destacar o fato de que ela aborda um *certo tipo feminino* que não se encaixava nos padrões de comportamento que a sociedade impunha às mulheres, a saber, o modelo de esposa, mãe e dona de casa. Para retomar as noções já empregadas na seção anterior, “Dolores Sierra” retrata uma mulher que se aproximam do polo da *desordem*. Esse tipo feminino não foi retratado apenas no samba-canção de Wilson Batista e Jorge de Castro, mas permeou o cancioneiro de Nelson Gonçalves e de outros intérpretes e compositores da canção popular brasileira dos anos 1940 e 1950. Na sequência, algumas delas serão apresentadas e comparadas, buscando caracterizar os diferentes posicionamentos e olhares em relação a essas *mulheres da noite*.

6.2 Fascínio, desprezo e tragédia

Conforme demonstra Sidney Chalhoub (2001, p. 171-84), ao menos desde o século XIX é possível encontrar indícios de que se buscava impor, no conjunto da

sociedade brasileira, um modelo de relação homem-mulher baseado nos valores da ordem burguesa. Segundo tal modelo, caberia à mulher o papel de mãe e esposa, devendo ser dócil, submissa, fiel e dedicada a seu marido. Já o homem ficaria responsável por prover a subsistência do lar, fiscalizar os filhos e deter a posse sobre sua mulher (CHALHOUB, 2001, p. 179-80). Dentre os principais meios de disseminação desse modelo familiar, o autor cita a literatura médica, que justificava de um ponto de vista biológico as diferenças comportamentais e sociais entre homens e mulheres, bem como o aparato jurídico e a imprensa, que procuravam inculcar tais valores morais à sociedade.

Contudo, o cenário boêmio e noturno por onde circulavam muitos dos compositores e intérpretes da música popular, formado por cabarés, *dancings* e boates, propiciava a convivência com mulheres que não se encaixavam exatamente nos papéis que o modelo social burguês buscava impor. Prostitutas, dançarinas, atrizes, vedetes e até mesmo cantoras[50] se afastavam, em maior ou menor medida, desse imaginário que restringia à mulher esses papéis de esposa, mãe e dona-de-casa.

A canção popular do período acabou retratando muitas dessas mulheres, como já se viu com Dolores Sierra, personagem da canção homônima de Wilson Batista e Jorge de Castro. Segundo o que se ouve nesse samba-canção, Dolores era uma garota que viu na prostituição uma solução para a situação vulnerável em que se encontrava após ter sido abandonada por seu esposo, Dom Pedrito. Não há informações precisas sobre a situação social de Dolores Sierra no momento em que ela se encontra com o narrador; sabe-se apenas que ela mora na beira do cais e que ali está exercendo seu ofício. Contudo, a despeito da ausência de mais dados, tem-se a impressão de que a prostituição foi uma alternativa eficaz para a personagem, que lhe permitiu sair do frio e da rua para algo que fosse minimamente melhor.

Contudo, ao contrário do que se ouve em “Dolores Sierra”, uma parcela significativa desse repertório trazia, na verdade, *desfechos trágicos* para essas “mulheres

[50] Lenharo comenta sobre as repercussões da opinião pública, estimulada pelo setor jornalístico, sobre a separação entre a cantora Dalva de Oliveira e seu marido, o cantor e compositor Herivelto Martins. Segundo o historiador, havia uma cobrança social em torno de Dalva de Oliveira pelo fato de que “sua condição de esposa ficava comprometida pela condição de artista, sempre envolvida em suspeitas” (LENHARO, 1995, p. 102). O autor afirma ainda que algo muito semelhante aconteceu com a cantora Nora Ney, que também ficou sob os olhares vigiantes da sociedade em virtude de sua carreira artística.

da noite". Em meio a esse conjunto de "tragédia das perdidas"[51], nota-se uma tensão entre o *fascínio* que essas mulheres despertavam nos frequentadores da noite carioca e o *desprezo* diante de figuras que não seguiam os "bons costumes" da sociedade.

No repertório de Nelson Gonçalves, uma das canções que expressa esse aspecto é o tango "Estrelas na lama", composto por Herivelto Martins em parceria com o próprio cantor, que a lançou em um disco de 78 rotações (MARTINS; GONÇALVES, 1956, 78 rpm) e em um LP (GONÇALVES, 1956, LP), ambos no ano de 1956. A cena nela retratada é a de uma apresentação de mulheres num palco. Nos três primeiros versos, o narrador exprime seu encanto pela formosura daquelas garotas, "cada uma de beleza sem igual". Contudo, mesmo em um ambiente com tantas mulheres formosas, havia uma dentre elas que se destacava, pois, segundo o narrador, teria atributos *divinos* ("Como deusa, ela surgia divinal").

Essa alusão ao aspecto divino, sobre-humano, dessa mulher em específico aponta para uma popularização e ressignificação da figura da *diva*, que, conforme demonstra Valente (2003, p. 47-54), já havia marcado a imagem de muitas cantoras desde o apogeu do canto lírico. Dentre elas, a autora destaca Adelina Patti (1843-1919), que, graças à sua ampla tessitura vocal, sua desenvoltura na realização dos vocalizes, bem como à precisão de seus saltos melódicos e ornamentos, teria obtido tamanha consagração a ponto de se tornar "a precursora do estrelismo *hollywoodiano*, antes mesmo da existência de Hollywood" (VALENTE, 2003, p. 51).

O caso da personagem descrita em "Estrelas na lama" não é exatamente o de Patti, afinal, não há nenhuma menção a qualquer atributo artístico, a ponto de não se saber com certeza se ela atuava, cantava ou dançava no palco retratado – embora se possa imaginar, até pela *ausência* de mais informações, que se trata de uma dançarina, pois outros ofícios demandariam uma descrição mais precisa. De qualquer modo, para expressar o fascínio e o encanto que aquela figura causava, os compositores da canção se apropriaram desse ideário da diva e o associaram à sua personagem. Assim, após

[51] A expressão foi retirada da letra do tango "Carlos Gardel", composto por Herivelto Martins e David Nasser, e gravado por Nelson Gonçalves em 1954. Composta em homenagem ao já falecido cantor argentino, a canção apontava que uma das características do repertório de Gardel era narrar episódios trágicos da vida das "perdidas". Segue o trecho: "Carlos Gardel / Se cantavas a tragédia das perdidas / Compreendendo suas vidas / Perdoavas seu papel".

sua *divinal* entrada em cena, maestro e plateia se empolgavam, e muitos se apaixonavam e sofriam por ela ("Cada dia um novo amor / Que a estrela transformava em sofredor").

Se até aquele momento o eu-lírico se mostrava fascinado pela mulher, a continuidade da canção reserva um destino lamentável para ela. Ao contrário das estrofes anteriores, que se situavam no passado, sua sequência se ambientava no tempo presente. Nesse contexto, a dançarina já não se encontrava mais nos palcos e sim "à beira das calçadas" para pedir comida, a qual era negada até mesmo por aqueles que outrora a aplaudiram. Convém sublinhar o fato de que o texto da canção afirma que o caso daquela mulher não lhe era exclusivo, mas que havia acontecido também com outras "tantas fracassadas".

Na sequência, o narrador penetra no psicológico da personagem e afirma que ela chorava ao relembrar toda a sua glória passada. Por fim, o eu-lírico comenta que aquela mulher só encontrava alguma consolação ao olhar as estrelas do céu e vê-las refletidas na lama[52]. Tal situação corresponderia àquilo que acontecera com ela própria, pois havia atingido o "estrelato", mas agora estava jogada na rua.

Estrelas na lama

Composição: Herivelto Martins / Nelson Gonçalves
Interpretação: Nelson Gonçalves (1956)
Classificação: tango

Quando as luzes da ribalta se acendiam
Mil mulheres lá no palco apareciam
Cada uma de beleza sem igual
Porém, a um sinal do diretor
Imponente no cenário multicor
Como deusa, surgia divinal

O maestro se empolgava,
A plateia delirava
E a estrela, soberana, dominava
Cada noite era um sucesso
Cada dia um novo amor
Que a estrela transformava em sofredor

Hoje, hoje
Como tantas fracassadas
Vive à beira das calçadas
Estendendo a sua mão
E aquela mesma gente
Que a aplaudia alegremente
Nega um pedaço de pão

Pede, chora
Relembrando seu passado
Tanta glória, tanta fama
Seu consolo é saber
Que as estrelas lá no céu
Também refletem na lama

[52] Essa imagem das *estrelas na lama* faz lembrar o *lírio em lamaçal* da canção "A vida da bailarina", de Américo Seixas e Chocolate, gravada por Ângela Maria em 1953. Segue o trecho da letra: "Obrigada pelo ofício / A bailar dentro do vício / Como um lírio em lamaçal".

Convém observar que a trajetória da personagem de “Estrelas na lama” é oposta à de “Dolores Sierra”. Na canção de Wilson Batista e Jorge de Castro, a mulher estava em situação de miséria e, diante disso, encontrou uma alternativa de sobrevivência na prostituição. Já no tango de Herivelto Martins e Nelson Gonçalves, a mulher começou como uma *estrela* do circuito boêmio e terminou na miséria, sem ter o que comer.

Há, portanto, em “Estrelas na lama”, um tom profundamente *moralista*. Retomando as noções já utilizadas, a personagem da canção não fez a opção pelo polo da *ordem*: não contraiu o matrimônio, não formou uma nova família, não teve filhos, mas, ao contrário, aproximou-se do polo da *desordem* e trilhou um caminho rumo ao *estrelato* nos palcos da boemia carioca. Com isso, ela não só deixou de construir o seu lar, como seria socialmente esperado, mas é possível que tenha sido causa de tensões em famílias cujos maridos se deixaram seduzir por ela. Dentro do sistema moral construído pela canção, a opção da personagem por trabalhar no circuito boêmio foi a causa de seu estado de miséria, que a levava a pedir comida na rua. A lição de moral que subjaz a essa canção é de que, para a mulher, afastar-se da conduta “desejável” significaria passar por desgraças no futuro.

Algo muito semelhante acontece no tango “Esta noite me embriago”, versão de Lourival Faissal para “Esta noche me emborracho”, composto pelo argentino Enrique Santos Discépolo. Nelson Gonçalves a lançou primeiramente em um disco de 78 rotações do ano de 1955 (DISCÉPOLO; FAISSAL, 1955, 78 rpm) e depois em LP no ano seguinte (GONÇALVES, 1956, LP, faixa 11). O eu-lírico dessa canção encontra, na saída de um cabaré, a mulher por quem havia se apaixonado tempos atrás e que o havia levado a trair sua companheira. Conforme conta esse narrador, ao se envolver com essa mulher, ele perdeu tudo, tanto em termos de bens materiais quanto de valores morais, e terminou por ela abandonado: “E perdi ouro e nobreza / Envolvido em tal beleza / Me fiz mal e pecador / E fiquei sem um amigo / E vivi só e sem fé / E me teve de joelhos, / Sem moral, feito mendigo, / Quando se foi”.

Esta noite eu me embriago

Composição: Herivelto Martins / Nelson Gonçalves
Interpretação: Nelson Gonçalves (1956)
Classificação: tango

Triste, sozinha, desprezada,
A vi de madrugada
Sair de um cabaré
Fraca, mostrando que a sorte
Destruiu todo seu porte
Sem lhe dar vez

Magra, vestida sem aprumo
A exibir sem rumo
Sua nudez
Fez de si um quadro sem valor
Mostrando sem pudor
Seu corpo sem calor
E eu, que a tudo sempre resisti
Ao vê-la assim, fugi
Pra não chorar

E pensar que há alguns anos
Foi minha loucura
Que levou-me até a traição
Sua formosura
Isso que hoje é um cascalho
Foi a doce criatura
Que me fez sofrer de amor

E perdi ouro e nobreza
Envolvido em tal beleza
Me fiz mal e pecador
E fiquei sem um amigo
E vivi só e sem fé
E me teve de joelhos,
Sem moral, feito mendigo,
Quando se foi

Nunca sonhei que a veria
Perdida e abandonada
Como hoje a encontrei
Veja se não é pra suicidar-se
Que por este trapo inútil
Seja o que sou

Fera a vingança cruel, o tempo,
Que nos faz ver desfeito
O que se amou
Este encontro me fez tanto mal
Que só por me lembrar
Me sinto envenenar
Esta noite, eu me embriago, sim
Eu bebo até o fim
Pra não pensar

Porém, no momento presente, quando se reencontrava com a antiga amada, ela já não possuía a beleza que outrora o havia fascinado. Pelo contrário, pela descrição feita pelo eu-lírico, essa mulher vivia em situação de miséria. Triste, sozinha, desprezada, fraca, magra, “vestida sem aprumo”, “um cascalho”, perdida, abandonada e “trapo inútil” são algumas das adjetivações que o narrador mobiliza para se referir essa personagem. Além disso, há um trecho que indica que as vestes daquela mulher não chegavam sequer a cobrir adequadamente seu próprio corpo, que ficava exposto, “a exibir sem rumo / Sua nudez”.

Em um primeiro momento, o eu-lírico se comove com a situação em que a antiga amada se encontrava, chegando próximo às lágrimas. Porém, ao final, parece mudar um pouco sua opinião, passando a entender o momento atual da mulher como uma *vingança* que o próprio tempo teria realizado: “Fera a vingança cruel, o tempo / Que nos faz ver desfeito / O que se amou”. Assim, nos últimos versos, a comoção do narrador

não era mais pelo estado da mulher, mas por aquilo que ele próprio havia perdido ao ter se aproximado dela no passado: “Veja se não é pra suicidar-se / Que por este trapo inútil / Seja o que sou”. Portanto, para não ficar lembrando que arruinou sua vida por causa de um “trapo inútil”, ele decide: “Esta noite, eu me embriago, sim / Eu bebo até o fim / Pra não pensar”.

“Esta noite me embriago” e “Estrelas na lama” configuram-se, portanto, como duas canções que retratam mulheres cujo passado havia sido glorioso, mas fora dos padrões morais vigentes, e cujo presente era trágico. O *fascínio* e o *desprezo* correspondem, portanto, a dois momentos distintos da trajetória das personagens. Enquanto a *estrela* estava no palco, encantava a todos; depois, quando foi para a *lama*, tornou-se motivo de descaso. Do mesmo modo, a mulher de “Esta noite...”, quando formosa, levou seu narrador até à traição; porém, quando se tornou “um cascalho”, não deveria figurar sequer nos pensamentos do eu-lírico. Além disso, convém lembrar que ambas as histórias eram sonorizadas por um tango, segmento musical que trazia consigo um imaginário ligado a infortúnios e sofrimentos.

Porém, há uma canção do repertório de Nelson Gonçalves na qual o fascínio e o desprezo por uma mulher operam simultaneamente. E dessa vez não se trata de um tango, mas de um samba-canção, composto por Adelino Moreira e gravado em 1955, cujo título é “Meu vício é você” (MOREIRA, 1955, 78 rpm). Em sua letra, o narrador expressa o seu desejo por uma mulher através de versos como “Boneca, eu te quero”, “Eu quero esse corpo que a plebe deseja” e “Eu quero pra mim seu amor”. Trata-se, portanto, de uma declaração de amor do eu-lírico por uma mulher.

Contudo, ao mesmo tempo em que o narrador da canção manifesta esse desejo pela mulher, a maior parte do texto traz adjetivos em tom pejorativo para se referir a ela, tais como “boneca de trapo”, “farrapo de gente”, “boneca vadia, de manha e artifícios”. Dentre as acusações, o que parece sobressair são críticas ao comportamento “moralmente questionável” dessa mulher, que “peca só por prazer, vive para pecar”, cujo corpo é “prenúncio do mal” e que possui “erros, pecados e vícios”. A mulher é associada ao cenário das diversões noturnas, a ponto de não mais saber “o que é luz solar”. Porém,

mesmo diante de todos seus erros, o eu-lírico conclui que deseja estar com ela, porque “hoje, na minha vida, meu vício é você”.

Meu vício é você

Composição: Adelino Moreira
Interpretação: Nelson Gonçalves (1955)
Classificação: samba-canção

Boneca de trapo, pedaço da vida
Que vive perdida no mundo a rolar
Farrapo de gente que inconsciente
Peca só por prazer, vive para pecar
Boneca, eu te quero com todo pecado
Com todos os vícios, com tudo, afinal
Eu quero esse corpo que a plebe deseja
Embora, ele seja prenúncio do mal

Boneca noturna, que gosta da lua
Que é fã das estrelas e adora o luar
Que sai pela noite e amanhece na rua
E há muito não sabe o que é luz solar
Boneca vadia, de manha e artifícios
Eu quero para mim seu amor só porque
Aceito seus erros, pecados e vícios
Hoje, na minha vida, meu vício é você

Vê-se, portanto, que a canção expressa um dilema do eu-lírico, que se mostra dividido entre o encanto por aquela mulher e o menosprezo por seu comportamento inadequado aos padrões sociais culturalmente impostos. Convém perceber ainda que o deslumbramento do narrador se dirige especialmente aos dotes físicos daquela mulher, expresso por seu “corrrrrpo”, que encanta não só a ele, mas que toda a “plebe deseja”. Nesse sentido, o eu-lírico parece estar lutando contra um impulso de ordem erótica, o qual busca submeter à moral. Contudo, ao final, nota-se que ele se entrega ao desejo que aquela mulher lhe provoca, mostrando-se disposto a aceitá-la, mesmo com todos os defeitos que enumerou ao longo da canção.

Entretanto, ao contrário dos *dramáticos tangos* anteriormente comentados, “Meu vício é você” é um samba-canção, cujo acompanhamento é realizado por um conjunto regional, com pandeiro, bandolim e violão. Além disso, é bastante provável que o bandolinista que se ouve nessa gravação seja Jacob do Bandolim, que também era contratado da RCA Victor nesse período. Desse modo, a canção não deixava de estabelecer seus vínculos com a *tradição* da música brasileira. Portanto, a *invasora* música estrangeira e o *autêntico* samba não deixavam de encontrar alguns pontos de contato.

6.4 Pecadoras e pecadores

Outra dimensão que esteve presente em duas das canções já mencionadas é uma certa *moral religiosa*, regida pela doutrina do *pecado*. Isso apareceu em “Esta noite me embriago”, na qual o narrador da canção, ao se deixar envolver pela beleza daquela mulher, diz que se tornou “mal e *pecador*”. Seu erro não foi, portanto, uma mera transgressão moral em relação à sua companheira, mas se desdobrava numa dimensão *sagrada*, pois ele havia contrariado o caráter indissolúvel do matrimônio, tal qual pregado na ética católica. Isso teve consequências tanto para o narrador, que perdeu suas posses, seus amigos e sua moral, quanto para sua antiga amada, cuja beleza se definhou ao longo dos anos. Portanto, a situação de ambos seria uma espécie de “castigo divino”.

Outra canção já mencionada na qual a dimensão religiosa apareceu foi “Meu vício é você”. Conforme já se observou, a personagem feminina é descrita pelo eu-lírico como alguém que “peca só por prazer, vive para pecar”. Assim, entende-se que é um viés religioso que orienta o olhar do eu-lírico ao encarar a sua “boneca de trapo”. Talvez venha daí a intensidade da adjetivação pejorativa dessa canção, afinal, o narrador está descrevendo uma “pecadora”.

Esse moralismo de fundo religioso esteve presente em outras canções do período. No repertório de Nelson Gonçalves, isso reaparece no samba-canção “Que me importa”, de autoria do violonista Dilermando Reis e de Jair Amorim, gravado em 1957 (REIS; AMORIM, 1957, 78 rpm). Seu texto consiste num diálogo entre o eu-lírico e sua amada, no qual ele parece tentar convencer a si próprio de que não se importa com a partida dela. Em meio a essa conversa, o personagem não deixa de dirigir pequenas ofensas àquela que o abandonou, como ao dizer que ela nunca foi “capaz de amar”. Além disso, o eu-lírico considera o ato de amar como uma *arte*, para a qual ela não possuiria aptidões. Por fim, a dimensão pecaminosa é trazida à tona no momento em que o narrador afirma que ambos são pecadores, mas que condena sua antiga companheira por se manter no erro: “Errar é humano, bem sei / Que eu, como tu, já pequei / Se queres pecando viver / Que me importa saber”.

Que me importa

Composição: Dilermando Reis / Jair Amorim
Interpretação: Nelson Gonçalves (1957)
Classificação: samba-canção

Que me importa saber que perdi
O amor que vivia a sonhar
Se tu nunca foste capaz de amar
O amor é uma arte também
Que não se ensina a ninguém
Foste uma artista incolor
Num papel sem nenhum valor

Que me importa saber, afinal
Que hoje tu chamas por mim
Se tudo de bom já chegou ao fim
Errar é humano, bem sei
Que eu como tu, já pequei
Se queres pecando viver
Que me importa saber

Se o abandono do lar é visto como forma de pecado, havia outros casos em que o próprio ato de amar se configurava como uma emanação divina. Já se notam alguns indícios dessa concepção em "Que me importa", no qual o amor, embora seja uma arte, não pode ser ensinado a ninguém. Em outras palavras, a capacidade de amar seria uma característica inata, de modo que algumas pessoas a possuiriam e outras não. A origem divina, nesse caso, pode ser subentendida, mas não fica explícita. Já no samba "Amigo", de Herivelto Martins, gravado por Nelson Gonçalves em 1950 (MARTINS, 1950, 78 rpm), a capacidade de amor é claramente apresentada como uma dádiva de Deus, como se nota no verso: "Há mulheres / Que nasceram com o destino / De não ter o dom divino / De viverem só pra um"[53].

Outra canção do repertório de Nelson Gonçalves que traz em relevo a dimensão religiosa é "Redoma de vidro", samba composto por Herivelto Martins em parceria com o intérprete, gravado em 1952 (MARTINS; GONÇALVES, 1952, 78 rpm). O título da canção tem relação com o intenso ciúme que o eu-lírico dizia alimentar por sua amada, a ponto de desejar mantê-la trancada numa redoma de vidro. Porém, o que convém destacar para a discussão em curso é que, diante de tanta paixão por sua companheira, ele chegou a compará-la com a "Virgem Maria". Depois de fazer isso, ele compreendeu que havia ofendido a santa ao tê-la igualado a uma mulher ("Até a Virgem Maria ofendi / Quando disse de joelhos / Que ela era igualzinha a ti"). O desfecho da

[53] Não será apresentada a letra completa dessa canção porque seu foco principal não é o de retratar uma mulher, e sim apresentar um diálogo entre dois amigos cujo tema é a traição. De qualquer modo, o verso apresentado merecia ser citado, pois ajuda na compreensão dos olhares sobre a mulher presentes no repertório de Nelson Gonçalves.

canção é emblemático: o narrador se reconcilia com a esfera divina e rompe com sua amada: “Deus perdoou esse meu erro / Tenho a santa em meu altar / E tu, felizmente, deixaste meu lar”.

Redoma de vidro

Composição: Herivelto Martins / Nelson Gonçalves
Interpretação: Nelson Gonçalves (1952)
Classificação: samba

Uma redoma de vidro era pouco
Eu tinha um ciúme louco
Amar assim nunca vi
Até a Virgem Maria ofendi
Quando disse, de joelhos
Que ela era igualzinha a ti
Deus perdoou esse meu erro
Tenho a santa em meu altar
E tu, felizmente, deixaste meu lar

Agora podes beijar a quem quiseres
Já não tenho mais ciúme
Conheci outras mulheres
Uns beijos mais quentes, outros mais frios
Não foram para mim desafios
Que já te conhecia bem
És o padrão da mulher
Dessas que ninguém quer
E que eu não quero também

A canção “Argumento”, faixa de abertura do LP de Nelson Gonçalves de 1959, composta por Adelino Moreira (GONÇALVES, 1959, LP, faixa 1), também traz elementos que atestam esse olhar religioso. Contudo, ao contrário das outras canções, nesse caso é o próprio eu-lírico masculino que se assume como pecador. A canção consiste num longo pedido de desculpas do narrador para sua interlocutora pelo fato dele lhe ter dado “um beijo sem permissão”. Aqui, assim como já havia acontecido em “Meu vício é você”, a luta do eu-lírico parece ser em controlar seus impulsos, o que não acontece em nenhum dos dois casos[54]. Diante daquele “pecado, quase crime” de ter beijado a garota sem seu consentimento, ele tenta se explicar, dizendo que a culpada por seu gesto foi, na verdade, a lua (!), que, ao se esconder, “provocou aquele beijo”. Porém, o próprio narrador entende que se trata de um péssimo argumento – ou melhor, de um “farrapo de desculpa”, como ele próprio diz – e, por isso, apela para a nobreza (“Mas, sabendo o quanto és nobre / Sei que podes perdoar”) e pela compaixão (“Se impetuoso fui, tem compaixão”) de sua amada para que possa desculpá-lo.

[54] Apenas para relembrar, em “Meu vício é você”, o narrador, mesmo ciente dos “erros, pecados e vícios” da mulher retratada, não consegue resistir aos seus encantos e decide aceitá-la. Por sua vez, em “Argumento”, o eu-lírico não consegue controlar seu encanto por uma mulher e a beija mesmo sem seu consentimento

Argumento

Composição: Adelino Moreira
Interpretação: Nelson Gonçalves (1959)
Classificação: choro-canção

Sei que esse argumento é muito pobre
Mas, sabendo o quanto és nobre
Sei que podes perdoar
Sei que este farrapo de desculpa
Não redime a minha culpa
Mas, enfim, eu vou tentar
Sei que fui ousado no meu gesto
Não ouvindo teu protesto
Para ouvir meu coração
Sei que uma desculpa não redime
Meu pecado, quase crime
De um beijo sem permissão
Mas, se fui pecador, condeno a lua
Que abandonou a rua
E fugiu com o luar
Pois ela, adivinhando meu desejo
Provocou aquele beijo
E assim me fez pecar
Se impetuoso fui, tem compaixão
E, em nome do amor
Suplico teu perdão
Perdoa, meu amor, este pecado
Sublime impulso de te haver beijado

O homem pecador aparece também em canções de contemporâneos de Nelson Gonçalves. Esse é o caso do samba-canção “A devota e o pecador”, que também é de autoria de Adelino Moreira, compositor de “Meu vício é você” e “Argumento”, mas foi lançada em disco por Carlos Galhardo. A canção foi gravada na tonalidade de **Dó menor**, com andamento em torno de 52 BPM. A tessitura da canção é de 10m, de **Dó 3** a **Mi bemol 4**, permanecendo em uma região mais próxima da extremidade aguda. No timbre de Galhardo, em comparação com o de Nelson Gonçalves, nota-se uma presença maior de harmônicos agudos, sugerindo que o cantor se utilize mais dos ressoadores frontais.

Nessa canção, o eu-lírico se revela apaixonado por uma mulher que é devota da “Virgem Maria” e vai diariamente à igreja para “fortalecer sua crença”. Assim, para ser notado por ela, o personagem fica “na porta da igreja / A qualquer hora do dia”. O narrador entra numa espécie de disputa com as entidades sagradas, dizendo que tem inveja da Virgem Maria e que sente em sua própria boca o beijo que a amada desfere na fita de devoção. Contudo, diante dessa “blasfêmia”, ele pede perdão (“Se é pecado / A Deus, eu peço perdão”) e ainda faz a promessa de se tornar devoto de Maria se ela o ajudar a conquistar sua amada: “Se ela perguntar um dia / À Virgem Santa Maria / Se o meu amor lhe convém / Se a Virgem disser que sim / Serei, até ver meu fim / Um mariano também”.

A devota e o pecador

Composição: Adelino Moreira
Interpretação: Carlos Galhardo (1959)
Classificação: samba-canção

Ela vai todo santo dia
Linda filha de Maria
Fortalecer sua crença
Ela é santa e eu pecador
Mas cego por seu amor
Eu nem vejo a diferença

Para que ela me veja
Fico na porta da igreja
A qualquer hora do dia
Se é pecado
A Deus, eu peço perdão
Mas ao vê-la em contrição
Invejo a Virgem Maria

Mãos postas e olhar sereno
Ela fita o Nazareno
E eu sinto no meu desejo
Quando ela beija contrita
As contas da sua fita
Na minha boca seu beijo

Se ela perguntar um dia
À Virgem Santa Maria
Se o meu amor lhe convém
Se a Virgem disser que sim
Serei, até ver meu fim
Um mariano também

Por fim, convém citar ainda uma última canção, na qual o componente religioso aparece como o assunto principal, figurando até mesmo em seu título. Trata-se de “Nono mandamento”, composição de René Bittencourt e Raul Sampaio, que foi interpretada por Cauby Peixoto em 1958 (BITTENCOURT; SAMPAIO, 1958, 78 rpm). O título faz alusão a um dos “dez mandamentos”, que teriam sido escritos pelo próprio Deus, e que orientam a conduta cristã. Em seu texto, o eu-lírico dirige uma prece pedindo perdão por não ter cumprido “um mandamento / O nono da vossa lei”, que consiste em não praticar adultério. O narrador se mostra muito arrependido, dizendo estar ajoelhado, com os olhos vermelhos e lacrimejantes. Em sua súplica, afirma que cometeu “um erro de momento” e que, embora gostasse da mulher com quem se relacionou, “não sabia que ela / A um outro pertencia”. Diante de seu erro, ele implora: “Perdão, por esse amor que foi cego / Por esta cruz que carrego / Dia e noite, noite e dia”.

Nono mandamento

Composição: René Bittencourt / Raul Sampaio
Interpretação: Cauby Peixoto (1958)
Classificação: samba-canção

Senhor, aqui estou eu de joelhos
Trazendo os olhos vermelhos
De chorar porque pequei
Senhor, por um erro de momento
Não cumpri um mandamento
O nono da vossa lei

Senhor, eu gostava tanto dela
Mas não sabia que ela
A um outro pertencia
Perdão, por esse amor que foi cego
Por esta cruz que carrego
Dia e noite, noite e dia

Senhor, dai-me a vossa penitência
Quase sempre a inconsciência
Traz o remorso depois
Mandai, para este caso comum
Conformação para um
Felicidade pra dois

Diante desse conjunto de canções, verifica-se nele a presença da dimensão religiosa. O sofrimento, experimentado tanto por homens quanto por mulheres, nesses casos, tinha por causa uma transgressão da "lei divina". Tais constatações fazem lembrar o caráter *policultural* que Morin atribui às sociedades modernas. De acordo com o autor, nessas sociedades entram em conjunção diferentes sistemas culturais, dentre os quais menciona as religiões, o Estado nacional e a tradição das humanidades, os quais "afrontam ou conjugam suas morais, seus mitos, seus modelos" (MORIN, 1984, p. 16). Ainda conforme Morin, a cultura de massas se configura como mais um desses sistemas culturais, de modo que "o mesmo indivíduo pode ser cristão na missa de manhã, francês diante do monumento aos mortos, antes de ir ver *Le Cid* no T.N.P. e de ler *France-Soir* e *Paris-Match*" (MORIN, 1984, p. 16)[55].

Algo semelhante pode ser percebido nas canções até aqui comentadas. Seus narradores se situam em meio a uma confluência de valores morais provenientes do Estado, especialmente a ideologia do trabalhismo conforme se discutiu na seção 5, bem como da religião, conforme se nota em "Nono mandamento" e outras composições, mesclado a um sentimentalismo presente na temática da disjunção amorosa[56], tudo isso permeado pela canção popular, pelo rádio e pelo disco. Assim, esse repertório ilustra de

[55] Os exemplos citados por Morin se referem à peça tragicômica *Le Cid*, escrita por Pierre Corneille, que estreou em Paris no ano 1637, cujo enredo se baseia na história do conquistador espanhol conhecido como El Cid. Por sua vez, T.N.P. é a sigla para o *Théâtre National Populaire*, teatro que se localiza na capital parisiense e busca realizar apresentações com ingressos a preços mais acessíveis. Por fim, *France-Soir* é um jornal francês de periodicidade diária e *Paris-Match* é uma revista que de circulação semanal.
[56] O tema da disjunção amorosa será abordado com mais atenção na seção 7.

que modo certos valores morais presentes em camadas mais populares da sociedade brasileira se expressam em forma de canção.

6.5 A “ilusão” da cidade

Aludindo mais uma vez a “Dolores Sierra”, já se sublinhou que, nessa canção, a cidade aparece como um objeto de desejo daqueles que habitavam nas regiões rurais. Embora a canção retratasse uma história que supostamente teria se passado na Espanha, esse elemento de sua letra diz muito sobre a sociedade brasileira no período em que foi composta e gravada. Conforme se discutiu no item 2.1, as décadas de 1940 e 1950 se inserem em um contexto de *modernização* da sociedade brasileira que é caracterizado, dentre outros aspectos, por uma acentuada urbanização, acompanhada por um grande contingente de migrantes que saíam dos territórios rurais rumo às cidades mais desenvolvidas. Assim, para retomar a ideia de Mello e Morais (1998, p. 574), a cidade exercia um grande poder de atração.

Porém, já em “Dolores Sierra”, o fascínio que as cidades alimentavam em muitas mentes era caracterizado como *ilusório* (“Como quem nasce na roça tem sempre *a ilusão* de viver na cidade”). Tal caracterização não ficou restrita à canção de Wilson Batista e Jorge de Castro, mas permeou outras criações musicais do período. Nelas, a antítese não se dava mais em relação ao campo, uma vez que eram canções ambientadas em um cenário urbano, mas entre *morro* e *cidade*. Tal oposição já havia aparecido em outras canções da música popular, especialmente no que se referia à origem do samba. Porém, agora, esses dois ambientes se revestiam de outro significado: o morro aparecia, de certa forma, como símbolo de *pureza* e a cidade como local de *perversão*.

No repertório de Nelson Gonçalves, esse tipo de diagnóstico aparece em “Mariposa”, composição de Adelino Moreira em parceria com o próprio intérprete, que foi inserida no LP *Nelson Gonçalves em Hi-Fi*, de 1959, sob a classificação de samba-choro (GONÇALVES, 1959, LP, faixa 7). De fato, a referência ao choro se faz presente desde o início do fonograma, nos quais se ouve uma introdução com um conjunto regional, cuja melodia principal é tocada pelo bandolim, novamente com a possibilidade de ter sido

executado por Jacob. No início da canção, o narrador se dirige a uma interlocutora e relembra o dia em que a conheceu: ela estava numa roda de samba – ou melhor, “numa roda de bambas” –, “remexendo as cadeiras / Gingando e sambando com simplicidade”. Tal visão parece ter causado uma forte impressão nesse eu-lírico, pois este afirma que jamais esqueceria aquele dia.

Porém, logo na sequência, o narrador informa que essa mulher havia decidido trocar “o meu samba / E a lua do morro pela luz da cidade”. O texto em si já é algo lamentoso, pois o eu-lírico se vê abandonado por aquela que o encantara desde o dia em que a conheceu. Há que se destacar o fato de que essa partida atinge ao eu-lírico de maneira pessoal, afinal, aquela garota não estava trocando o samba – genérico – pela “luz da cidade”, mas estava deixando “o *meu* samba” – particular. A melodia, por sua vez, reforça esse aspecto. No início, ela realizava um movimento de expansão em direção ao agudo, saindo de **Lá 3** e atingindo **Ré 4**. Porém, quando comenta da partida da mulher para a cidade, a melodia alcança uma região mais grave, finalizando-se em **Dó 3** (Figura 23).
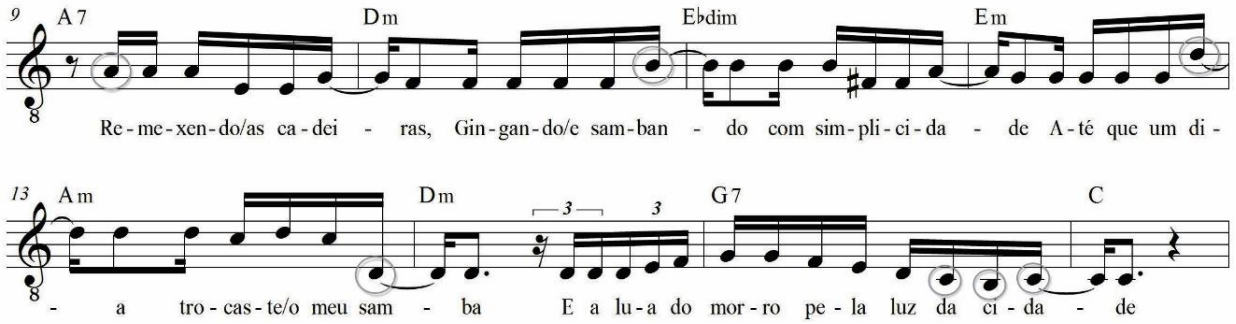
Figura 23: *versos 5 a 8 de “Mariposa” (rítmica simplificada).*

Na sequência, há uma modulação da tonalidade, que estava em **Dó maior**, para sua relativa, **Lá menor**, e a melodia se desenvolve numa região ainda mais grave. Em seu texto, o eu-lírico se despede da mulher, agora chamada por ele de “mariposa”, numa comparação ao inseto que, como muitos outros, é atraído pela luminosidade. Em tom grave de voz, sugerindo certa contrariedade, o narrador fala para que a “mariposa”, embriagada pela luz da cidade, siga seu caminho, mas lhe dá algumas advertências, ainda empregando linguagem metafórica, alertando-a dos *perigos* da cidade. Primeiramente, pede para que ela não se esqueça de que “toda luz se apaga”, o que

pode sugerir que a cidade não permaneceria encantadora o tempo todo. Depois, pede-lhe atenção, pois dará o "aviso derradeiro: / Antes que a luz da cidade se apague / Pode cegar-te primeiro". Em outras palavras, antes ainda que ela perdesse o encanto pela cidade, ela própria poderá "não ver a luz do dia", expressão popular que faz alusão à morte. Portanto, o eu-lírico não se mostra nada satisfeito com a partida da mulher, mas, diante da decisão por ela tomada, procura dar-lhe conselhos ou no intuito de dissuadi-la da ideia – o que parece mais provável – ou de protegê-la. A cidade aparece, portanto, como um espaço que pode ser atrativo, mas que cobra um preço, que pode ser a própria vida de seus moradores.

Mariposa

Composição: Adelino Moreira / Nelson Gonçalves
Interpretação: Nelson Gonçalves (1959)
Classificação: samba-choro

Na batida do samba
Foi que eu te conheci
Numa roda de bambas
Que eu jamais esqueci
Remexendo as cadeiras
Gingando e sambando com simplicidade
Até que um dia trocaste o meu samba
E a lua do morro pela luz da cidade

Segue o teu caminho, mariposa
Já que esta luz te embriaga
Mas nunca te esqueças, mariposa
Que toda a luz se apaga
Presta bem atenção, mariposa
Neste aviso derradeiro:
Antes que a luz da cidade se apague
Podes cegar-te primeiro

Tal olhar sobre a cidade se mostra ainda mais evidente em outra canção interpretada por Nelson Gonçalves: o samba "Maria da Conceição", composto por Carlos Marques, e gravado no mesmo LP em que se encontra "Mariposa" (GONÇALVES, 1959, LP, faixa 9). Em seu texto, o narrador fala sobre o momento em que descobriu, através de uma notícia de jornal, que sua antiga companheira, Maria, havia falecido. O momento parece ter sido muito doloroso, pois o eu-lírico afirma que quase chorou ao ver a notícia e que seu coração tremeu ao olhar para a fotografia, na qual se via o corpo da antiga companheira e "um copo quebrado, espalhado no chão". Dessa forma, sugeria-se a ideia de que o homicídio havia acontecido em um bar.

O narrador também salienta que a legenda da foto não trazia o verdadeiro nome de sua companheira, mas o nome fictício de Conceição. O eu-lírico esclarece, então, o motivo da tragédia: Maria, a quem desejava ter como companheira durante "a vida inteira", também foi seduzida pelas luzes da cidade, que teriam sido "sua perdição".

Não há muitas informações além dessa, mas se pode imaginar que ela havia se vinculado à boemia da cidade, o que se supõe pelo fato do falecimento ter ocorrido no botequim, provavelmente através da atividade da prostituição que a teria levado a proteger sua real identidade através do nome falso de Conceição. Porém, nesse circuito da ilegalidade, algo deve ter saído errado, culminando na morte de Maria/Conceição. Aqui, portanto, a cidade é apontada como um local de imoralidades, as quais resultam em tragédias, à semelhança do que havia acontecido com as personagens das canções do item 6.2.

Maria da Conceição

Composição: Carlos Marques
Interpretação: Nelson Gonçalves (1959)
Classificação: samba

Quase chorei quando vi
Em letras garrafais
Seu nome sua tragédia
Em todos os jornais
Aquela fotografia
Fez tremer meu coração
Junto ao seu corpo se via
Um copo quebrado espalhado no chão

E ela, que era Maria
A legenda dizia: “Morreu Conceição”

Maria foi a minha companheira
E eu pensava conservá-la a vida inteira
As luzes da cidade foram sua perdição
Eu perdi a Maria
E a legenda dizia: “Morreu Conceição”

Interessante perceber que, embora “Maria da Conceição” narrasse uma história trágica que culmina na morte da personagem, sua dimensão musical traz certa leveza. A canção foi gravada em andamento moderado, próximo a 80 BPM, com acompanhamento da orquestra do maestro Zaccarias, cuja formação se aproximava das *big bands*. Ouve-se com clareza a condução rítmica feita pelo pandeiro, que marca as quatro semicolcheias, reforçando a tematização e os estímulos corporais. Ao longo da parte cantada, o arranjo dos sopros privilegia *backgrounds* com notas longas, em *legato*, tocadas com suavidade, usando o registro médio dos instrumentos, especialmente saxofones e trombones, trazendo o fonograma para um clima mais leve. Porém, na introdução e nos interlúdios, a ênfase passava para os trompetes, que usavam registro médio-agudo, tocando com forte intensidade e realizando ataques com notas mais curtas, aumentando assim a alusão ao movimento. Os traços mais evidentes de tristeza aparecem na voz de Nelson Gonçalves. Assim, embora a história narrada de “Maria da Conceição” seja mais dramática do que a de “Mariposa”, o eu-lírico dessa última parece

mais melancólico com a partida da mulher do que o narrador da primeira com a morte de sua antiga companheira.

Por último, cabe mencionar uma última canção: trata-se de “Conceição”, samba-canção composto por Jair Amorim e Dunga, gravado por Cauby Peixoto no ano de 1956, lançado tanto em disco de 78 rpm (AMORIM; DUNGA, 1956, 78 rpm) quanto em LP (PEIXOTO, 1956, LP, faixa 7). A se julgar por seus títulos e pela história narrada, é bastante provável que essa canção de Amorim e Dunga tenha servido como modelo para a de Carlos Marques. “Conceição” é um samba-canção lento, em torno de 56 BPM, cujo acompanhamento é realizado por um naipe de cordas, guitarra, piano, contrabaixo acústico e pandeiro, uma instrumentação que, especialmente pela presença da guitarra, alude a algo mais *moderno*, com referências à música estadunidense. Seu texto conta a história de uma mulher chamada Conceição que morava no morro, mas sonhava “com coisas que o morro não tem”. O narrador informa que, um dia, apareceu alguém que, sorridente, disse a ela “que, descendo à cidade, ela iria subir”, ou seja, que teria chances de uma vida melhor no espaço urbano.

Contudo, logo na sequência, o narrador comenta que “ninguém sabe” se Conceição conseguiu melhorar de vida, justamente porque ela mudou de nome, à semelhança do que havia acontecido com a Maria da canção de Carlos Marques. Em “Conceição”, a alusão à prostituição aparece com um pouco mais clareza, pois, além da mudança de nome, seu texto informa que a antiga mulher do morro, ao chegar à cidade, trilhou “estranhos caminhos”. Diante disso, o eu-lírico afirma que a personagem, ao tentar ascender socialmente, acabou ficando em situação pior e que “daria um milhão / Para ser outra vez Conceição”. Novamente se articula o conjunto cidade-imoralidade-tragédia.

A melodia da canção não possui uma tessitura muito ampla, de modo que, descartando-se as variações interpretativas que Cauby Peixoto faz, sua extensão é de 9M. Porém, ela é formada por muitos saltos intervalares, além de notas longas. Além disso, sua linha melódica se situa numa região aguda da tessitura, permanecendo predominantemente entre as notas **Lá 3** e **Ré 4**, sua nota mais aguda, mas que já aparece desde a primeira frase. Tais características, somadas ao andamento lento, acentuam o caráter dramático já presente no texto. Cauby Peixoto também se utiliza de um timbre encorpado e de emissão vigorosa, especialmente na região aguda. A canção expressa

também em seu plano musical o lamento pela história de insucesso da personagem Conceição.

Conceição

Composição: Jair Amorim / Dunga
Interpretação: Cauby Peixoto (1956)
Classificação: samba-canção

Conceição
Eu me lembro muito bem
Vivia no morro a sonhar
Com coisas que o morro não tem

Foi então
Que lá em cima apareceu
Alguém que lhe disse a sorrir
Que, descendo à cidade, ela iria subir

Se subiu
Ninguém sabe, ninguém viu
Pois hoje o seu nome mudou
E estranhos caminhos pisou

Só eu sei
Que tentando a subida desceu
E, agora, daria um milhão
Para ser outra vez Conceição

Analisadas em seu conjunto, vê-se que essas três canções – "Mariposa", "Maria da Conceição", "Conceição" – focalizam a transição do morro para a cidade e em todas elas o desfecho é trágico. Na primeira, trata-se mais de um aviso, chamando a atenção para que a mulher não deixe que a cidade lhe "apague". Na segunda, o desfecho já aconteceu e a personagem pagou com a vida seu desejo de ir à cidade. Por fim, em "Conceição", o eu-lírico afirma que a própria personagem estaria arrependida e que desejaria retomar sua vida antiga.

Por mais que o tema principal dessas canções seja o movimento do morro rumo à cidade, o que subjaz a elas é o mesmo *moralismo* que já foi destacado anteriormente. As mulheres que saíam dos morros e partiam em direção à cidade buscavam outras formas de vida para além das funções de mãe, esposa ou dona de casa. Possivelmente o trabalho como assalariada, talvez em alguma indústria, fosse a principal expectativa, pois lhes daria a possibilidade de uma vida menos dependente do homem e, portanto, menos submissa a ele[57].

Diante disso é que se opera a reação *moralista* do eu-lírico das canções analisadas. Eles transformam essa busca por um novo modelo de vida em uma história

[57] As tensões decorrentes de algumas relações entre mulheres que se inseriam no mundo do trabalho e seus companheiros foi objeto de discussão do capítulo "Mulheres trabalhadoras" de Chalhoub (2001, p. 203-11).

trágica. O que buscam dizer é que as mulheres devem permanecer onde estão, pois seu deslocamento resultará em arrependimentos e até em sua própria morte. Trata-se de uma *moral conservadora*, que visa, em grande medida, à manutenção do sistema social tal qual se encontra organizado.

Dentro do repertório analisado até o momento, a única canção que se afastou em certa medida desse tom moralista foi a que deu início às discussões, “Dolores Sierra”. A personagem retratada nessa canção é a mesma das outras, ou seja, a mulher que não se conforma ao modelo que a sociedade lhe impõe. Porém, o olhar que o eu-lírico lança sobre ela é diferenciado. Sua história também traz um componente trágico, mas este não está associado à prostituição e sim ao abandono de Dom Pedrito. Em outras palavras, foi o casamento que lhe trouxe desgraça. A opção por se prostituir foi, na verdade, aquilo que havia tirado Dolores Sierra da miséria.

Talvez isso se deva em partes ao maior trânsito de Wilson Batista, seu compositor, pelo circuito boêmio, o que pode ter-lhe dado uma visão menos moralista em relação à vida das prostitutas. Algo semelhante aparece num comentário do cantor Jorge Goulart em relação às bailarinas, coletado por Alcir Lenharo. O intérprete se contrapunha à imagem sofrida que certos setores da sociedade nutriam sobre a figura das dançarinas, que se expressa em canções como “A vida da bailarina”. Goulart afirmou lembrar-se de que “a bailarina ganhava razoavelmente bem, pois rachava o que recebia com o *dancing*” (LENHARO, 1995, p. 23). Assim, uma proximidade maior de Wilson Batista e de Jorge Goulart com as bailarinas e prostitutas pode tê-los auxiliado a construir outras representações sobre essas mulheres. Ao contrário, outras canções aqui analisadas se mostravam mais presas a mitos e estereótipos, muitos deles de inspiração moralista e religiosa.

6.6 Nem tua, nem minha

Como um contraponto ao imaginário sobre as mulheres da noite que se faz presente, sobretudo, no repertório de Nelson Gonçalves, convém discutir o samba “Tereza da praia”, de Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco, interpretado por Dick Farney e Lúcio Alves em 1954 (JOBIM; BLANCO, 1954, 78 rpm). Seus intérpretes, como já

mencionado em seções anteriores do trabalho, atuavam no cenário da zona sul carioca, de modo que suas trajetórias estavam ligadas aos ideais de *modernidade* presentes na canção popular e na música instrumental dos Estados Unidos.

A situação não é diferente em relação a seus compositores. Billy Blanco, cujo nome de batismo era William Blanco de Abrunhosa Trindade (1924-2011), natural de Belém, no Pará, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1948 e dois anos depois começou a atuar na noite carioca com seu Sexteto Billy Blanco (DICIONÁRIO, 2006, p. 98). Além disso, nesse período conheceu a cantora Dolores Duran, que atuava nas principais boates da zona sul carioca, e passou a inserir canções da autoria de Blanco em seu repertório (MATOS, 1997, p. 57-8). Antônio Carlos Jobim (1927-1994), por sua vez, era carioca e havia se inserido no cenário musical no início da década de 1950 como pianista das boates de Copacabana. Entre 1954 e 1955 trabalhou como arranjador pela gravadora Continental, sendo contratado posteriormente pela Odeon para exercer a mesma função. Progressivamente algumas canções de sua autoria foram sendo gravadas por cantores e cantoras do período (POLETTO, 2004, p. 57-8).

A canção “Tereza da praia” consiste num diálogo entre dois homens, interpretados por Farney e Alves. Porém, convém observar que os cantores não emprestam apenas suas vozes aos personagens da canção, mas também seus próprios nomes. Com isso, cria-se uma identidade entre os personagens da canção e seus intérpretes, buscando dar a sensação de que o diálogo narrado tenha, *de fato*, acontecido. Em seus primeiros versos, o personagem de Dick Farney conta a seu amigo Lúcio sobre seu “novo amor”, ou seja, sobre mais uma de suas conquistas amorosas. Trata-se de uma mulher que ele havia conhecido no bairro do Leblon, que, segundo sua descrição, era bela, morena e que o estava fazendo feliz. Isso já aponta para uma diferença em relação ao repertório de Nelson Gonçalves no qual os diálogos entre amigos costumam ser usados para narrar os infortúnios das relações amorosas[58].

Enquanto Farney canta, Lúcio Alves emite pequenos comentários em resposta a seu interlocutor, buscando reforçar a ilusão de se tratar de um diálogo *de fato*. A primeira ocorrência disso se dá logo no início, quando Dick Farney chama pelo amigo e

[58] Esse aspecto será discutido na seção 7 deste trabalho.

Lúcio Alves responde, com voz falada: “Eu”. Depois, logo após Farney cantar “Arranjei novo amor no Leblon”, Alves interage: “Não diga”. Por último, ao ouvir a descrição dos atributos da garota, Alves solta uma interjeição (“Hum”), com voz suave, expressando admiração por aquela figura que havia sido descrita pelo amigo.

Porém, talvez para a surpresa do personagem de Dick Farney, o de Lúcio Alves começa a descrever as características físicas daquela mesma mulher, comentando sobre seu nariz, a cor e o formato de seus olhos e a pigmentação de seu cabelo. Ao ouvi-la, o personagem de Farney também solta a interjeição “Hum”, mas ela não é suave e longa como a de Alves, mas é seca e ríspida, expressando possivelmente uma amargura ao descobrir que seu interlocutor conhecia – e bem – o seu “novo amor”. Por fim, Farney confirma que ambos estão falando da mesma pessoa, apontando-lhe mais uma característica física.

Após ambos terem reconhecido a mulher descrita, o personagem de Alves é o primeiro que a apresenta como “a *minha* Tereza da praia”, sugerindo que teria um relacionamento sólido com ela. Prontamente, o personagem de Farney retruca, dizendo que “se ela é tua, é minha também”, pois teria passado o verão com ele. Diante dessa informação, o personagem de Alves rebate, dizendo: “E o inverno, pergunta com quem”. Há certo tom de ironia nessa frase, pois esse eu-lírico não dá a informação às claras, mas propõe uma espécie de adivinhação, que ironiza a ingenuidade do amigo em acreditar que Tereza seria só dele.

Esse último trecho consiste no ápice da tensão entre os dois amigos, uma vez que ambos disputam a *posse* de Tereza. Contudo, apesar dos resmungos do personagem de Farney, o arranjo, a composição e a interpretação conferem uma leveza ao texto. Conforme a análise de Poletto (2004, p. 104-5), nas duas primeiras estrofes de “Tereza da praia”, na qual os dois personagens descrevem a mulher, há uma ênfase nos ataques consonantais e nos impulsos somáticos, o que “praticamente obriga uma emissão quase falada do canto, dificultando o uso do *vibrato*” (POLETTO, 2004, p. 105).

Já na terceira estrofe, em que se dá o conflito entre os amigos, ainda segundo o mesmo autor, há uma predominância das notas longas das vogais, o que se caracterizaria como um processo de passionalização. Porém, convém sinalizar que, embora a passionalização se manifeste no campo das durações, não ocorre o mesmo

com as alturas e tampouco com a interpretação. Embora haja uma expansão para uma região mais aguda, o final das frases se situa em região médio-grave. Além disso, mesmo nesse trecho, Farney e Alves não aumentam a intensidade de sua emissão, que se mantém suave. Assim, ao ser cantado, esse trecho não expressa uma discussão entre dois amigos, mas uma conversa com pequenas provocações. Embora haja uma mulher em disputa, o clima amistoso não se perde.

Esse relacionamento amigável se desdobra na continuidade da canção. Ao invés de prolongar as discussões sobre Tereza, ambos cantam juntos que decidem deixá-la na praia, “Aos beijos do sol / E abraços do mar”, afirmando que “Tereza é da praia”. Há ainda uma última provocação entre os dois amigos, quando o personagem de Lúcio Alves fala ao de Dick Farney que Tereza “não pode ser tua”, sendo instantaneamente retrucado: “Nem tua também”. Note-se que esses personagens não dizem que Tereza “não pode ser *minha*”, mas apenas que ela não poderá pertencer ao *outro*. Em outras palavras, a mulher ainda é disputada por esses dois personagens, mas essa contenda é feita de maneira sutil. Note-se também que eles não assumem que Tereza irá se entregar aos carinhos de outros homens, mas que será beijada apenas pelo sol e abraçada pelo mar. Em outras palavras, subjaz a “Tereza da praia” certo desejo de posse pela mulher, mas que não é explicitado.

Tereza da praia

Composição: Antônio Carlos Jobim / Billy Blanco
Interpretação: Dick Farney / Lúcio Alves (1954)
Classificação: samba

[Dick Farney] Lúcio
Arranjei novo amor no Leblon
Que corpo bonito
Que pele morena
Que amor de pequena
Amar é tão bom
[Lúcio Alves] Tão bom

Ô, Dick
Ela tem um nariz levantado
Os olhos verdinhos
Bastante puxados
Cabelo castanho
[D.F.] E uma pinta do lado
[L.A.] É a minha Tereza da praia
[D.F.] Se ela é tua, é minha também
O verão passou todo comigo
[L.A.] E o inverno, pergunta com quem

[Ambos] Então, vamos
A Tereza na praia deixar
Aos beijos do sol
E abraços do mar
Tereza é da praia
[D.F.] Não é de ninguém
[L.A.] Não pode ser tua
[D.F.] Nem tua também

Convém completar que a canção se desenrola em um registro médio-grave. Em seu conjunto, “Tereza da praia” possui uma tessitura relativamente ampla, de décima primeira justa, abrangendo desde **Sol 2** até **Dó 4**. Porém, as notas de seus extremos agudo e grave aparecem poucas vezes e com curta duração. Na primeira parte da canção, por exemplo, a melodia se desenvolve predominantemente numa extensão de sétima menor tendo como limites **Si 2** e **Lá 3**.

Além disso, à semelhança do que se observou em “Rapaz de bem”, a canção de Jobim e Blanco também traz modulações que não se limitam às tonalidades vizinhas. Aqui, a canção se inicia em **Dó maior** para, através de uma modulação por mediante, alcançar **Mi bemol maior**, que se mantém por pouco tempo e logo retorna à tonalidade inicial (Figura 24).
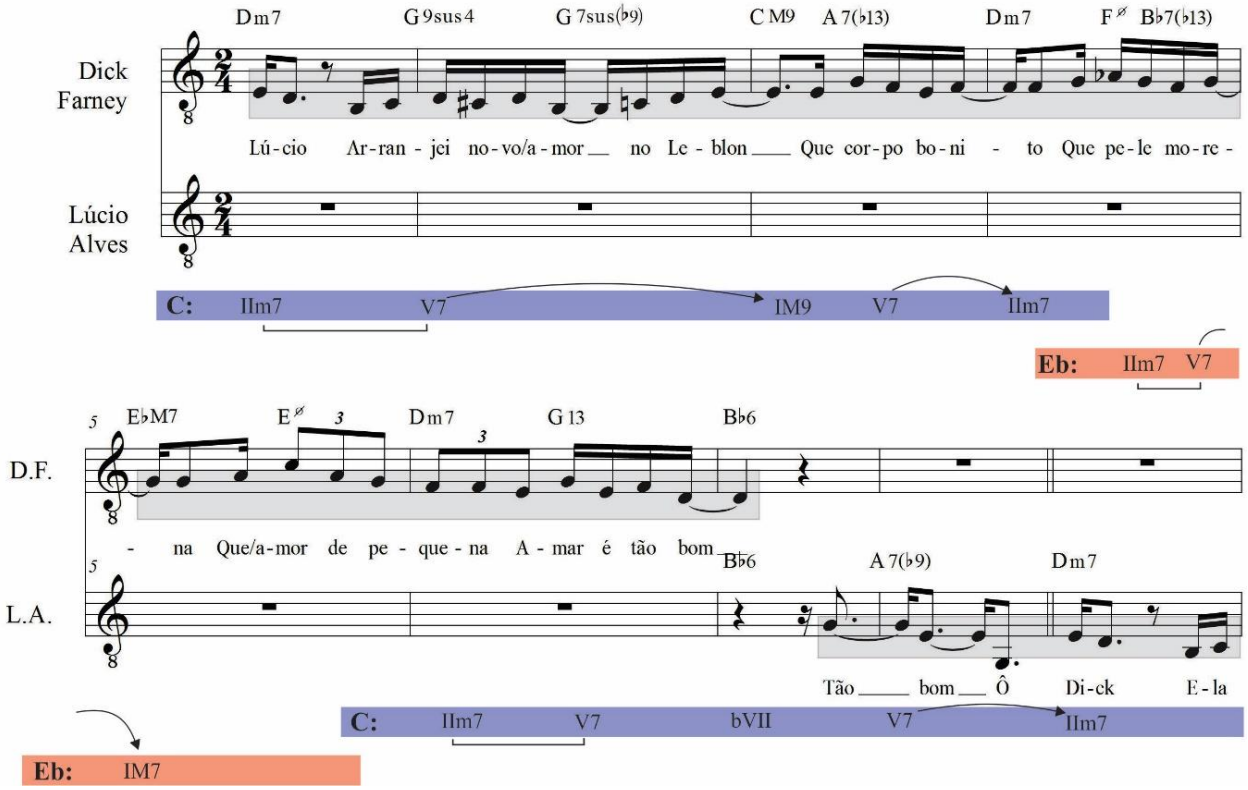
Figura 24: *parte A de “Tereza da praia”, baseada na partitura elaborada por Poletto (2004, p. 103)*

Inserida no contexto das canções analisadas nesta seção, “Tereza da praia” se destaca por retratar uma mulher que também não se adequa aos padrões morais vigentes – afinal, consiste numa mulher que “não é de ninguém” –, mas que não é tratada

em tom moralista. O fato de Tereza não manter uma relação duradoura com nenhum dos personagens não é tratado como ausência de um dom divino, tal qual se viu na canção “Amigo”, nem resulta em um final trágico. O diagnóstico da canção é simplesmente de que aquela mulher pertencia à praia e lá deveria ficar.

Com isso, a canção expressa uma visão distinta da figura feminina, na qual não impera o julgamento moralista. Porém, em comparação a “Dolores Sierra”, na qual o moralismo também não se encontra presente, convém destacar que a mulher de “Tereza da praia” não é descrita como alguém que exerce a prostituição. Trata-se possivelmente de alguma garota que tem o hábito de se bronzear nas praias cariocas, o que faz com que ela tenha a “pele morena” que encantou o personagem de Dick Farney. Com isso, há mais uma distinção entre essa mulher e a personagem de “Meu vício é você”, a qual “sai pela noite e amanhece na rua / E há muito não sabe o que é luz solar”. Desse modo, apoiando-se na noção desenvolvida pelo pesquisador André Haudenschild (2014), ao contrário da boemia noturna dos bordéis, uma canção como “Tereza da praia” aponta para uma *boemia solar* das praias cariocas.

7 SOFRIMENTO AMOROSO

Conforme se nota através da audição do repertório, bem como da leitura de textos que se remetem à música popular dos anos 1940 e 1950, a temática do sofrimento amoroso permeou grande parte das canções desse período. Diversos compositores, arranjadores e intérpretes narraram histórias de desencontros amorosos, traições, rompimentos e ciúmes. Tendo as canções gravadas por Nelson Gonçalves como eixo principal e cotejando-as com outras do período, serão discutidas as diferentes maneiras pelas quais que esse tema é tratado.

7.1 “Deixe que ela se vá”

Para conduzir as reflexões sobre a temática do rompimento amoroso no cancioneiro de Nelson Gonçalves, o samba-canção “Deixe que ela se vá”, composto por Evaldo Gouveia e Gilberto Ferraz, pode ser tomado como um ponto de partida. A canção foi lançada pelo cantor primeiramente em um disco de 78 rotações (GOUVEIA; FERRAZ, 1958, 78 rpm) e depois no LP *Escultura* (GONÇALVES, 1958, LP, faixa 5), ambos no ano de 1958.

Nelson Gonçalves interpretou “Deixe que ela se vá” na tonalidade de **Ré maior** em um andamento bastante lento, cerca de 45 BPM, consistindo na canção mais lenta dentre as que foram transcritas para o presente trabalho. Seu acompanhamento é feito por um naipe de cordas, piano, contrabaixo acústico e percussão. O fonograma se inicia com uma introdução instrumental de oito compassos (Figura 25). Nos quatro primeiros, há uma textura delicada, na qual o piano arpeja as tétrades sobre os graus **IV**, **III**, **II** e **I** da tonalidade em uma região aguda, sendo possível ouvir o dobramento das notas mais agudas desses *voicings* pelos violinos, com notas longas. Apoiados por esses acordes, ouvem-se frases melódicas numa região médio-grave das cordas, provavelmente executadas por violoncelos.
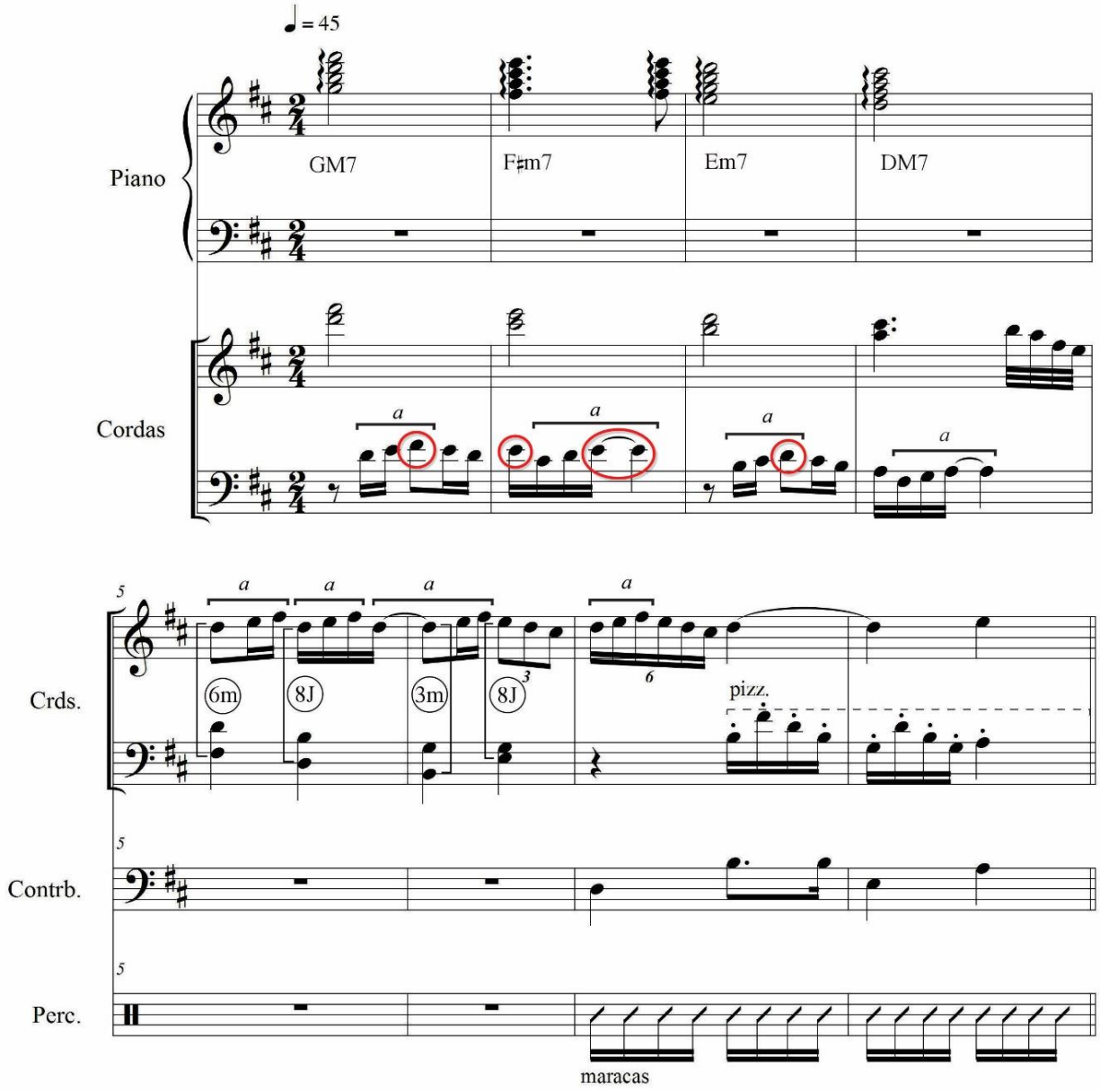
Figura 25: *Introdução de "Deixe que ela se vá"*

Nota-se que tais frases procuram se apoiar no sétimo grau dos acordes, que se encontram destacados na Figura 25, sem que se note a sua resolução na fundamental. Desse modo, verifica-se a emancipação da sétima enquanto dissonância, uma vez que ela não está resolvendo por grau conjunto em uma consonância. Tal aspecto merece ser destacado porque tal característica musical *não é usual* no repertório interpretado por Nelson Gonçalves. Em geral, a harmonia de suas canções é triádica e suas linhas melódicas se apoiam nas notas do acorde. Diversas dissonâncias aparecem,

especialmente em finais de frase, mas se costuma ver a sua resolução. Aliás, a própria linha melódica e a harmonia de “Deixe que ela se vá”, conforme se observará na sequência, não fogem a essas características. Portanto, o emprego do sétimo grau sem resolução pode ser compreendido como uma busca por parte do arranjador em conferir um caráter *moderno* a essa introdução, a despeito do próprio material musical da canção de Evaldo Gouveia e Gilberto Ferraz. Em outras palavras, comparando-se os procedimentos musicais do arranjador e dos compositores da canção, pode-se notar uma tensão entre elementos ligados a aspectos vistos como *tradicionais* e outros como *modernos*, algo que irá reaparecer em outros momentos do fonograma.

Porém, o arranjador não deixou de criar laços com a composição de Gouveia e Ferraz. Isso se deu pela utilização de um motivo musical que foi retirado das três primeiras notas da linha melódica da canção, consistindo em três graus conjuntos ascendentes, que parte Tônica e chega ao terceiro grau. A linha melódica dos violoncelos dessa introdução se inicia com esse motivo, que é submetido a transposições em graus conjuntos descendentes.

A partir do quinto compasso, o piano se silencia, a linha melódica passa para os violinos e as harmonias são executadas por violas e violoncelos. Novamente, o arranjador se utiliza do mesmo motivo musical, desenvolvendo-o ritmicamente. Como não foi empregado o recurso da transposição, a melodia dos compassos cinco e seis fica praticamente restrita às notas **Ré**, **Mi** e **Fá sustenido**, que vão criando novas relações intervalares com as notas das violas e violoncelos, algo muito semelhante ao que se escutará nos versos “Certamente ela há de voltar / Pro meu lado outra vez”. Ao se analisar os intervalos formados entre as notas da melodia e as do baixo nos tempos fortes, verificam-se apenas consonâncias – no caso, de 6m, 3m e 8J. Assim, esse trecho se mostra, em termos harmônicos, mais convencional do que os compassos anteriores. De qualquer modo, esses dois compassos ainda mantém a textura relativamente delicada do início.

Por fim, no sétimo e no oitavo compasso da introdução, surge a marcação percussiva, provavelmente feita pelas maracas, executando as quatro semicolcheias; tal marcação se manterá praticamente contínua durante todo o fonograma. Ouve-se também, pela primeira vez, o contrabaixo acústico executando predominantemente as

semínimas, algo que se estende por toda a gravação. Há com isso certa ruptura em relação ao trecho anterior, no qual não se ouvia uma marcação rítmica rígida. Porém, a continuidade da linha melódica dos violinos estabelece uma conexão do sexto para o sétimo compasso. Além disso, a partir do segundo tempo do sétimo compasso, estendendo-se pelo seguinte, os instrumentos de cordas executam arpejos de acordes utilizando a técnica de *pizzicato*, contribuindo para manter o clima mais delicado.

A parte cantada se inicia em um registro médio-grave, com Nelson Gonçalves imprimindo muita intensidade na emissão. Nesse sentido, sua interpretação destoa da sonoridade instrumental mais delicada. À semelhança do que realiza em grande parte de sua fonografia, Gonçalves canta com bastante flexibilidade na rítmica, alongando algumas sílabas e acelerando outras (Figura 26). Ainda que uma transcrição dessa maneira de cantar traga sempre um grau de imprecisão rítmica, convém observar que o intérprete se aproxima em alguns momentos de subdivisões ternárias – e não binárias, como costuma acontecer no samba –, o que acaba gerando quiálteras na partitura. Possivelmente isso se deve, ainda que parcialmente, aos próprios acentos dessa parte do texto, que ocorrem a cada três sílabas ("Dei/xe/ que/ e/la/ se/ vá/ Não/ lhe/ di/ga/ que/ não")[59].

Deixe que ela se vá

Composição: Evaldo Gouveia / Gilberto Ferraz
Interpretação: Nelson Gonçalves (1958)
Classificação: samba-canção

Deixe que ela se vá
Não lhe diga que não, que não
Deixe que ela se vá
Procurar outro amor em vão
Mas um dia se ela cansar
E pensar na maldade que fez
Certamente ela há de voltar
Pro meu lado outra vez

E quando ela voltar
Eu então a sorrir lhe direi
Que me cansei de esperar
E que não posso aceitá-la outra vez

[59] Tais discussões inspiram-se na metodologia desenvolvida por Walter Garcia, especialmente em sua análise da primeira parte de "A preta do acarajé", de Dorival Caymmi. Ver: "Proposta de um novo instrumento teórico para a análise do ritmo do canto" (GARCIA, 2013, p. 49-76).

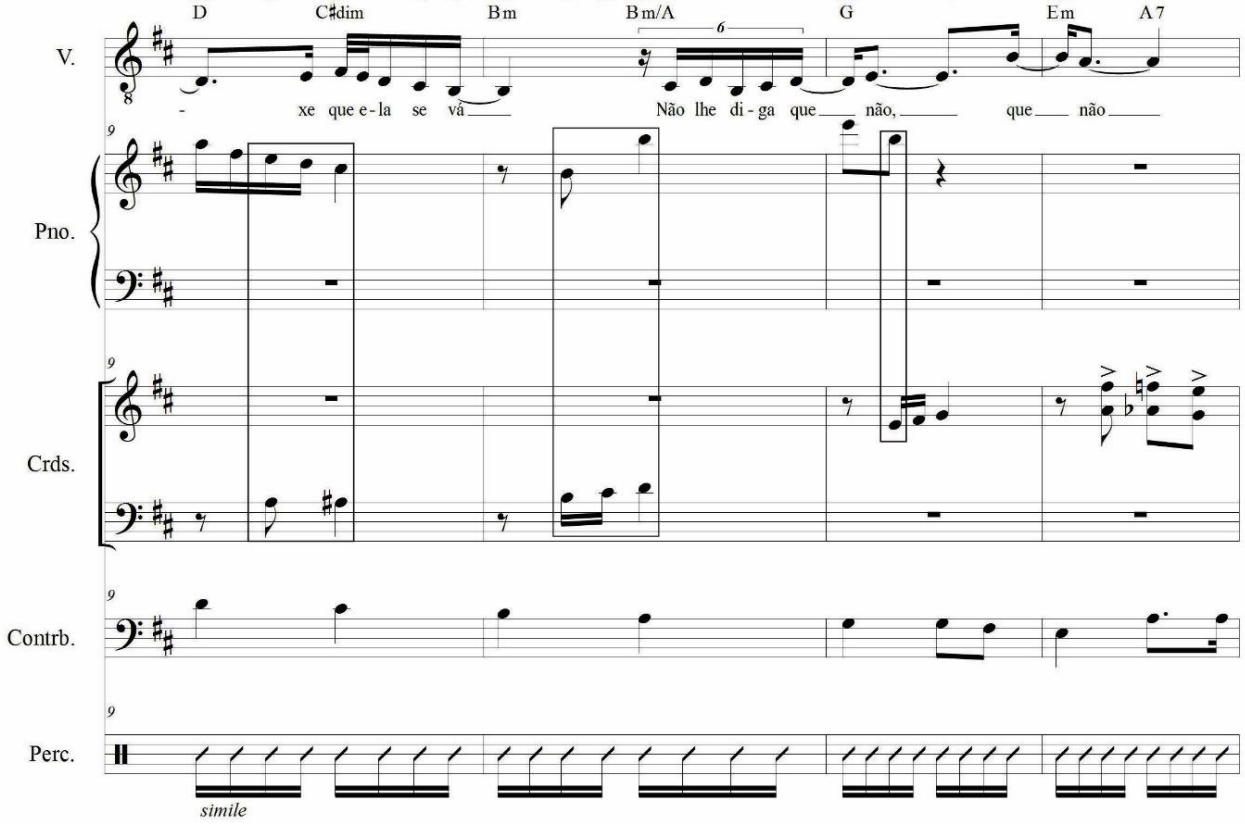

Figura 26: *versos 1 e 2 de "Deixe que ela se vá"*

Atentando-se para a relação entre a melodia e a harmonia, percebe-se que os repousos da primeira se dão nas notas da tríade, sendo que a única exceção aparece no acorde de **G**, cuja melodia repousa sobre o seu sexto grau. Contudo, trata-se de uma dissonância que, ao longo do desenvolvimento da harmonia tonal, estava associada aos acordes que exerciam a função de Subdominante, como é o caso aqui analisado. Assim, logo nos primeiros versos se estabelece o contraste com o procedimento musical dos compassos iniciais da introdução, que explorava as sétimas dos acordes.

No acompanhamento, como já se colocou, as maracas e o contrabaixo realizam uma marcação mais contínua. Por sua vez, o naipe de cordas e o piano, em geral, preenchem com pequenos fragmentos melódicos os repousos da linha melódica da voz. Tem-se a sensação de que o pianista não está tocando algo predeterminado, mas que está improvisando nesses espaços deixados pela voz. Contudo, em alguns momentos, ele toca junto com o conjunto de cordas, executando melodias que por vezes se complementam, mas em outras acabam competindo entre si. Na Figura 26, por

exemplo, há duas situações em que há atividade melódica tanto no piano quanto nas cordas, como se vê nos compassos 9 e 10. Já no compasso 11, a atividade melódica das cordas se inicia quando o piano já está em repouso.

Em relação à sua letra, a canção traz um diálogo entre o eu-lírico e um amigo. Porém, conforme mencionado anteriormente, essa canção se configura numa direção oposta a “Tereza da praia”, de Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco, na qual o diálogo é usado inicialmente para contar sobre mais uma conquista amorosa. Em “Deixe que ela se vá”, esse diálogo acontece logo após o eu-lírico ter sido abandonado por sua companheira.

Nos primeiros versos da canção, o eu-lírico pede a seu interlocutor para que não impeça sua mulher de ir embora. De início, a linha melódica se restringe a um intervalo de quinta justa, tendo as notas **Si 2** e **Fá sustenido 3** em suas extremidades. Porém, nas últimas duas sílabas do segundo verso, há um salto melódico para o agudo, alcançando a nota **Si 3**, seguido por um movimento de grau conjunto descendente. Dessa forma, já em seu início, a melodia da canção percorria a tessitura de uma oitava.

O terceiro e quarto versos possuem a mesma harmonia dos dois primeiros e uma melodia muito semelhante, com a diferença de que o salto em direção ao agudo aparece um pouco antes (Figura 27). O texto repete o pedido para que o amigo não interfira na partida da mulher, dessa vez acrescentando que ela irá, inutilmente, buscar por um novo companheiro (a expressão exata é “procurar outro amor *em vão*”). Não é difícil perceber que esse verso expressa, na verdade, um desejo de vingança por parte do eu-lírico: na verdade, ele *torce* para que a mulher não encontre um novo parceiro. Contudo, possivelmente ferido em seu orgulho, ele não explicita esse desejo, mas o camufla como se fosse algo já garantido, que certamente iria acontecer. Do mesmo modo, o pedido que ele faz ao amigo para que não interfira na partida de sua ex-companheira também faz parte dessa máscara que ele coloca para não ter que expor a mágoa em que se encontra.

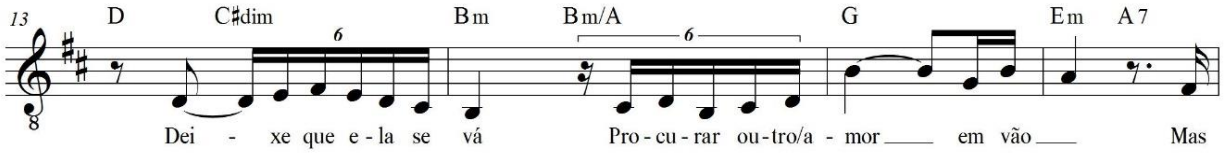

Figura 27: *versos 3 e 4 de "Deixe que ela se vá"*

Continuando seu diálogo com o amigo, o eu-lírico começa a fazer projeções sobre o futuro de sua amada, caracterizando o ato de abandoná-lo como uma *maldade*. Musicalmente, o quinto verso se mantém numa região mais aguda, passa por uma bordadura cromática, e alcança um **Dó 4**, uma das notas mais agudas da canção, em tempo forte, que é prolongado e intensificado pela emissão do intérprete. Já o verso seguinte, cujo texto alude à maldade da mulher, inicia-se na mesma região, mas traz um salto de sexta menor descendente, finalizando-se numa região mais grave, intensificando o ressentimento desse eu-lírico (Figura 28).

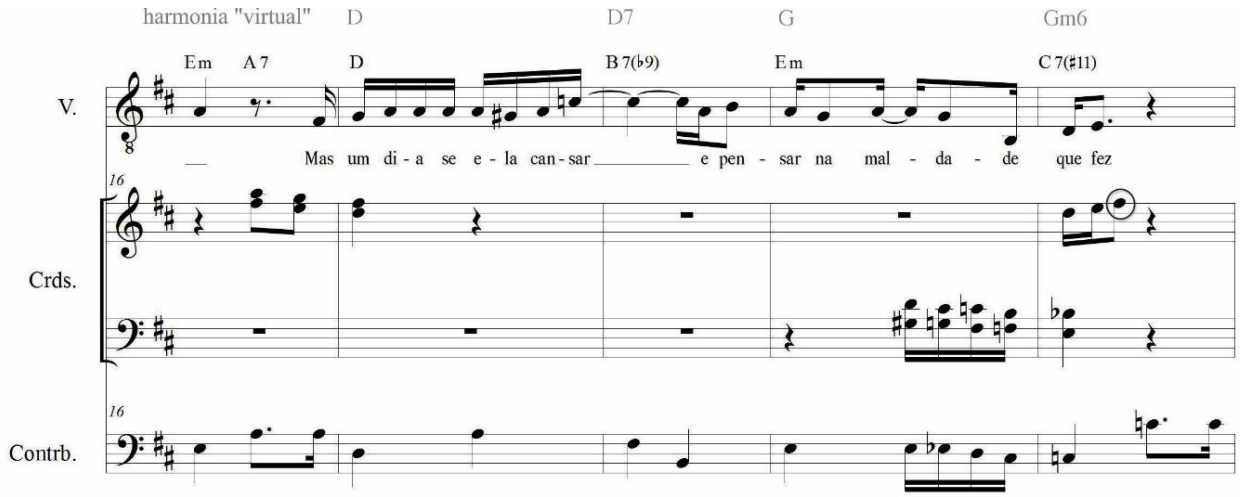

Figura 28: *versos 5 e 6 de "Deixe que ela se vá"*

O arranjo desse trecho sugere uma busca por elementos *modernos* na harmonização. A linha melódica da canção traz a já mencionada nota de **Dó 4**, que é a sétima menor da tonalidade. Assim, tal nota poderia ser harmonizada, dentro de um contexto mais *tradicional*, por um acorde de **D7**, que poderia ser seguido pelos acordes da função de Subdominante, **G** e **Gm6**, conforme se pode observar na harmonia "virtual"

proposta na Figura 28. Contudo, na gravação, a nota **Dó** é harmonizada por um acorde de **B7(♭9)**, o que faz com que essa nota se torne uma nona menor. Na sequência, ao invés de **G** ouve-se o acorde de **Em**, Subdominante relativa, caracterizando o acorde anterior como sua Dominante individual. Por fim, ao invés da Subdominante menor, o que se ouve é uma substituição, pouco usual no repertório de Nelson Gonçalves, pelo acorde **♭VII7**, no caso, **C7**. Complementarmente, o naipe de cordas executa um fragmento melódico que finaliza com a nota **Fá sustenido**, que é o quarto grau aumentado do acorde.

Continuando suas projeções, o narrador da canção, supostamente convencido de que sua antiga companheira não se realizará novamente no âmbito amoroso, afirma que o retorno dela será garantido. Cumpre observar, porém, que a *certeza da volta* de sua antiga companheira, expressa pelo eu-lírico no oitavo verso, não é absoluta, mas é condicional. Afinal, ele próprio havia afirmado que a mulher só retornará *se* "ela cansar e pensar na maldade que fez". Desse modo, o personagem da canção também considera, ainda que de maneira relutante, a possibilidade de que a antiga companheira não regresse caso não faça esse tipo de reflexão.

Em certa medida, essa dúvida mascarada de certeza se encontra expressa também na articulação do texto com a melodia. Isso porque esse texto se mantém numa região mais grave, possui uma tessitura restrita e, à exceção de seu final, não traz notas longas. Tem-se, portanto, a sensação de que o eu-lírico não está falando com muita segurança sobre o retorno de sua amada. Observa-se também uma reiteração na melodia do "Certamente ela há de voltar": o motivo musical formado pelas notas **Ré**, **Mi** e **Fá sustenido** é repetido três vezes, de forma consecutiva, em um único verso. Parece que o eu-lírico está tentando convencer não só o seu interlocutor, mas a si próprio, sobre a volta de sua antiga companheira (Figura 29).
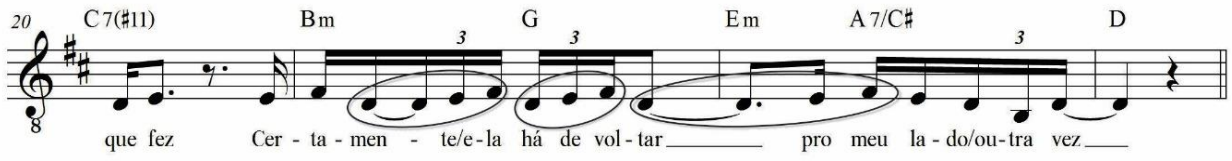
Figura 29: *versos 7 e 8 de "Deixe que ela se vá"*

Na sequência, chega-se a uma parte musicalmente contrastante, com mudança de tonalidade. Porém, ao contrário do que costuma acontecer no repertório de Nelson Gonçalves, a modulação dessa canção não se limita às tonalidades vizinhas de **Sol** ou **Lá maior**, nem à relativa de **Si menor** ou à homônima de **Ré menor**, mas, por meio de acordes-pivô, chega a **Dó sustenido menor**. Certamente, tal modulação não traz nenhuma novidade se comparada, por exemplo, ao repertório da música de concerto do século XIX. Porém, no interior do repertório de Nelson Gonçalves, ela tem seu diferencial.

A princípio, quando se escuta o acorde de **F#m**, tem-se a impressão de que se trata apenas do acorde sobre o terceiro grau de **Ré maior**. Porém, a melodia já apresenta uma nota **Sol sustenido**, que não pertence a essa tonalidade. O mesmo acontece com o acorde que aparece no compasso seguinte, **C#m**, que não pertence à tonalidade inicial. Sendo assim, supõe-se que a modulação se deu a uma tonalidade vizinha e que o acorde de **F#m** possa ser o **VIm** de **Lá maior**. De fato, sob essa perspectiva, pode-se compreender o já citado acorde de **C#m**, que apareceria como o **IIIm** da nova tonalidade.

Porém, no compasso 26, surge o acorde de **B**, bem como a nota **Ré sustenido** na melodia, ambos alheios à tonalidade em questão. Com isso, é necessário reinterpretar o trecho em termos tonais. Chega-se, portanto, à conclusão de que se trata da tonalidade de **Dó sustenido menor**, cujo campo harmônico contém os três acordes já escutados. Dessa forma, o **F#m** aparece como a Subdominante menor dessa tonalidade, o **C#m** como Tônica menor e o **B** como o acorde **♭VII** (Figura 30).

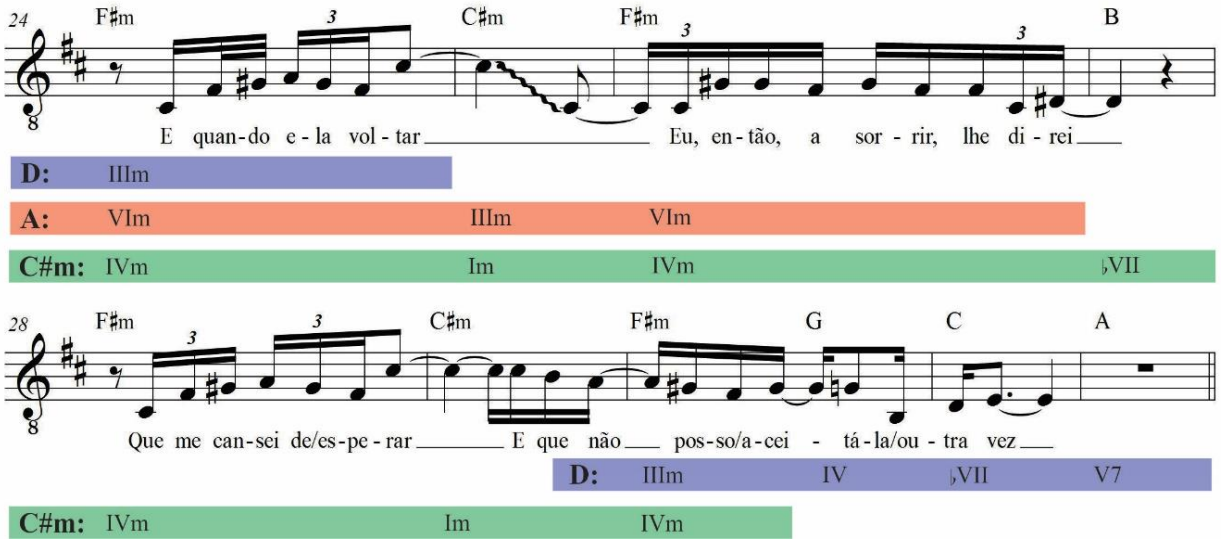

***Figura 30**: versos 9 a 12 de "Deixe que ela se vá"*

No texto dessa parte, o eu-lírico dá continuidade às suas projeções sobre o futuro. Novamente o narrador se mostra convicto do retorno de sua amada, pois, ao invés de dizer "E *se* ela voltar", ele afirma: "E *quando* ela voltar". Para o olhar desse eu-lírico, a volta de sua antiga companheira consiste, portanto, em mera questão de tempo. Assim, *quando* isso acontecer, será sua vez de dar o troco, pois ele irá rejeitá-la. O texto sugere certo sadismo ou ironia na atitude do eu-lírico, pois este afirma que conversará com sua amada "a sorrir". Se em um trecho anterior o narrador da canção já havia desejado que sua antiga parceira não encontrasse um novo amor, agora ele vislumbra a possibilidade de revidar o golpe sofrido: do mesmo modo que ela o havia desprezado e abandonado, ele também o fará.

Diante de um final como esse, cria-se certa desconfiança em relação ao discurso proferido por esse narrador. Ao longo da canção, nota-se seu esforço em dizer que não sofreu com a partida de sua amada. Mesmo assim, em alguns trechos ainda aparecem sinais de sua tristeza, como quando caracteriza o gesto da antiga parceira como uma *maldade*, quando deseja que ela não encontre um novo companheiro ou quando alimenta uma possibilidade de revide. Tem-se a impressão de que ele ainda está apaixonado pela antiga parceira, que sofre com sua partida, mas não admite isso para o seu amigo e interlocutor.

Em síntese, “Deixe que ela se vá” exprime um desabafo de alguém que foi abandonado pela sua companheira. Ao mesmo tempo, o eu-lírico parece ter certo orgulho e não admite verbalmente o seu sofrimento a seu interlocutor. Porém, em articulação com sua dimensão musical, na qual a *performance* de Nelson Gonçalves é um componente importante, a tristeza desse narrador se torna evidente. Por sua vez, esse ato de tornar público uma situação ou um estado emocional – que não está presente apenas em “Deixe que ela se vá”, mas atravessa um amplo repertório dos anos 1940 e 1950 – aponta para aspectos mais amplos da cultura brasileira, conforme se discutirá na sequência.

7.2 Sofrimento amoroso nos anos 1940 e 1950

Dentre as muitas implicações da consolidação de um sistema urbano-industrial no Brasil, Sérgio Buarque de Holanda chama a atenção para a transição entre uma antiga ordem familiar, fundada em “laços de afeto e de sangue”, para uma outra mais impessoal, fundada em princípios abstratos, que tem no Estado seu principal representante (HOLANDA, 1995, p. 142-3). Conforme indicado pelo autor, o moderno sistema industrial rompia com o modelo das velhas corporações nas quais “o mestre e seus aprendizes e jornaleiros formavam como uma só família”, suprimindo “a atmosfera de intimidade que reinava entre uns e outros” (HOLANDA, 1995, p. 142).

Porém, em um país como o Brasil, cuja formação histórica e cultural foi marcada pela organização familiar patriarcal, essa transição entre um modelo e outro não acontece de forma linear, mas é permeada de tensões e recuos. Holanda discute os desdobramentos desse movimento em diferentes esferas da vida social dos brasileiros. No campo educacional, por exemplo, o autor mostra que, ao mesmo tempo em que pedagogias mais modernas buscavam instruir as crianças para a vida na sociedade, para além dos limites domiciliares, “algumas dessas famílias ‘retardatárias’” ainda mantinham o velho ideal “que mandava educarem-se os filhos apenas para o círculo doméstico” (HOLANDA, 1995, p. 143). No sistema administrativo, por sua vez, isso se expressa numa confusão entre os interesses públicos e privados, fazendo com que muitas decisões sejam tomadas em função das vontades particulares e não pela ordenação impessoal que deveria orientar o Estado burocrático. Assim, como afirma Holanda, o

núcleo familiar foi aquele que “se exprimiu com mais força em nossa sociedade” a ponto de se constituir num modelo para “qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 1995, p. 146).

Essa persistência do modelo da família patriarcal se expressa também no plano das relações interpessoais através daquilo que Holanda chamou de *homem cordial*. Como esclarece o autor, a cordialidade não significa “boas maneiras” ou civilidade, mas, ao contrário, leva a “expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante”. Dessa forma, a cordialidade se opõe à polidez, que se configura como uma máscara através da qual o indivíduo “preserva inatas sua sensibilidade e sua emoção”, podendo servir como peça de resistência (HOLANDA, 1995, p. 147). Por sua vez, o *homem cordial* se expande em direção aos outros, reduzindo a dimensão individual. Assim, busca sempre que possível que as relações entre as pessoas reproduzam as formas de convívio familiar, alimentando “o desejo de estabelecer intimidade”. Dessa maneira gestam-se formas de convívio que são ditadas por “uma ética de fundo emotivo” (HOLANDA, 1995, p. 147-8).

Tais observações de Sérgio Buarque de Holanda podem ser aproximadas às reflexões de Jesus Martín-Barbero sobre a cultura de massa na América Latina. Apoiando-se nas discussões do historiador britânico E. P. Thompson sobre a classe trabalhadora inglesa, que teria identificado uma “economia moral dos pobres”, Martín-Barbero percebe uma certa concepção popular que consiste em “olhar e sentir a realidade através das relações familiares em seu sentido forte, isso é, das relações de parentesco” (MARTÍN-BARBERO, 1989, p. 117). Desse modo, os homem e mulheres são pensados, antes de tudo, como possíveis parentes, o que leva a certa solidariedade mútua. Conforme salienta Martín-Barbero, os acontecimentos da vida não são lidos de maneira impessoal, mas são integrados a essa experiência familiar. Assim,

> a guerra é percebida como “o tempo em que o tio morreu” e a capital como “o lugar em que vive a cunhada”. Em síntese, podemos afirmar que, na cultura popular, a família aparece como a grande mediação através da qual se vive a sociedade, isto é, a presença inevitável e constante da coletividade na vida. (MARTÍN-BARBERO, 1989, p. 118, tradução nossa)

Tal concepção estaria presente sobretudo no *melodrama*, espetáculo popular que se consolidou na França e na Inglaterra em finais do século XVIII e que, segundo o

autor, encontrou terreno fértil na América Latina, metamorfoseando-se nas formas “de tango, de telenovela ou de ‘cinema mexicano’” (MARTÍN-BARBERO, 1989, p. 116). Para Martín-Barbero, a estrutura dramática do melodrama se pauta por uma “continuidade entre a estética e a ética”, através da qual aparecem apenas “relações primárias e seus signos: o Pai, a Filha, a Obediência, o Dever, a Traição, a Justiça, a Piedade” (MARTÍN-BARBERO, 1989, p. 120).

As reflexões de Holanda e Martín-Barbero podem oferecer uma chave de leitura para canções como “Deixe que ela se vá” e outras do repertório de Nelson Gonçalves e seus contemporâneos. No caso específico de “Deixe que ela se vá”, notam-se nela traços tanto de *cordialidade* quanto de *polidez*. Por um lado, o personagem da canção não camufla seus sentimentos, mas abre a sua vida privada para seu amigo e interlocutor. Este, por sua vez, mostra-se solidário com o eu-lírico a ponto de se disponibilizar a impedir a partida da mulher. Nesse momento, o narrador da canção, já tendo exposto seu estado emocional, tenta colocar a “máscara da polidez” e diz que não está abalado com a partida de sua companheira. Porém, o tom lamentoso de que se reveste a música acaba, de certa forma, traindo as palavras supostamente conformadas desse personagem.

Do ponto de vista da recepção, o que Martín-Barbero aponta é que essa história não é lida, no contexto latino-americano, como uma “simples” história. Ao contrário, ela acaba sendo interpretada pelo olhar da solidariedade familiar; assim, para manter a explicação do autor, ela se converte na história de um tio ou de uma tia. Ou, ampliando um pouco mais, essas histórias talvez sejam lidas como algo que pode acontecer com qualquer um, inclusive consigo próprio, afinal, como diz Morin, “o universo imaginário adquire vida para o leitor (...) se ele se projeta e se identifica com os personagens em situação, se ele vive neles e se eles vivem nele” (1984, p. 78).

Isso talvez possa explicar, ao menos em parte, a persistência do melodrama no continente latino-americano sob formas tão diversas, afinal, as tragédias encenadas ou cantadas não são interpretadas apenas como infortúnios *de alguém*, mas de alguém *próximo* e, talvez, até de si mesmo. Esse aspecto aparece em uma matéria publicada na RMP sobre Vicente Celestino, na qual o próprio cantor atribuía o êxito de sua carreira ao fato de que, em suas canções, haveria sempre “um drama *como o de todo mundo*”

(COLEÇÃO, 2006, p. 209, grifos nossos). Ao contrário do romance, que se pautaria pelo individualismo burguês, o melodrama e seus desdobramentos na cultura de massa se estruturam a partir de uma experiência que é percebida de forma coletiva. Desse modo, tanto o indivíduo torna pública a sua esfera íntima quanto essa história particular se converte em uma situação coletiva.

Dentro do contexto dos anos 1940 e 1950, muitas são as canções que tornam público os infortúnios da vida pessoal, como já se viu em “Deixe que ela se vá”. Continuando no repertório de Nelson Gonçalves, pode-se tomar como mais um exemplo o samba “Meus amores”, composto por Antônio Almeida e gravado em 1945 (ALMEIDA, 1945, 78 rpm). O acompanhamento musical dessa canção foi realizado, segundo dados do acervo do Instituto Moreira Salles ([20--]), pelo regional de Benedito Lacerda, que gozava de grande prestígio na crítica musical do período (ver item 3.1). Em seu texto, o eu-lírico menciona os nomes de três mulheres com quem teve casos amorosos, afirmando que todos o levaram às lágrimas e ao sofrimento: “Amei Lalá, amei Lelé, amei Lili / Por todas três eu chorei / Por todas três eu sofri”. Ao mencionar esses nomes ilustrativos, o narrador da canção leva a questão para um patamar generalista, sugerindo que não seriam apenas *algumas* mulheres que fariam os homens sofrer, e sim *todas* elas.

Diante disso, a única solução para alcançar a felicidade seria não se relacionar com elas. Foi exatamente isso que o narrador da canção se propôs a fazer: estando já “cansado de sofrer e de chorar”, ele prometeu que nunca mais iria amar ninguém. Contudo, ele mesmo conta que acabou quebrando a própria promessa e se apaixonou novamente, o que lhe gerou novos sofrimentos. Por fim, determinado, ele reafirma seu compromisso em não ter novos relacionamentos amorosos, e assim arremata a canção: “Nunca mais eu hei de amar / Pois pretendo ser feliz”.

Embora o texto de “Meus amores” seja dramático, convém destacar que sua dimensão musical traz um apelo à dança e ao movimento. Seu andamento é acelerado em relação às outras canções aqui examinadas, situando-se por volta de 96 BPM. No acompanhamento, o conjunto regional evidencia a divisão rítmica do samba. A melodia também apresenta uma maior atividade rítmica, sem muitos espaços para prolongamentos vocálicos, como Nelson Gonçalves costumava fazer. Além disso, por mais que a canção possua uma tessitura considerável (11J), sua melodia não se

concentra nos limites dessa extensão, mas permanece a maior parte do tempo numa região média. Assim, na voz desse narrador, tem-se a sensação de que, depois de tantos relacionamentos fracassados, ele já não sofria tanto. Além disso, o caráter mais figurativizado desse fonograma talvez corresponda à esperança que esse eu-lírico alimenta de encontrar a felicidade longe das desventuras das paixões.

Meus amores

Composição: Antônio Almeida
Interpretação: Nelson Gonçalves (1945)
Classificação: samba

Amei Lalá, amei Lelé, amei Lili
Por todas três eu chorei
Por todas três eu sofri
E já cansado de sofrer e de chorar, então jurei
Nunca mais, nunca mais
A ninguém hei de amar

Mas o amor é traiçoeiro, não avisa quando vem
E de novo eu amei e de novo eu chorei por alguém
Porém, por Nosso Senhor, eu juro
Dessa vez é no duro
Eu não quero mais ninguém

Não quero, não quero não
Não pretendo mais amar
Porque o meu coração já cansou de palpitar
Nunca mais hei de quebrar
O juramento que fiz
Nunca mais eu hei de amar
Pois pretendo ser feliz

Outra canção do repertório de Nelson Gonçalves que trabalha sobre essa mesma temática é o samba “Só eu”, composto por Geraldo Gomes e gravado pelo intérprete em 1950 (GOMES, 1950, 78 rpm). Nela, o eu-lírico expressa seu sofrimento diante da partida de sua amada, mas com o detalhe de que era *somente* o homem que sofria com o fim do relacionamento: “Só eu é que vou sentir saudade / Só eu é que vou chorar de dor”. A mulher era apresentada, portanto, não apenas como aquela que provocou a separação, mas também como alguém que, de certo modo, brincava com os sentimentos do homem e o abandonava sem sentir remorso. O verso final da canção é bastante dramático, uma vez que o próprio eu-lírico condena sua vida ao sofrimento: “E, agora, com sua partida / De amargura será a minha vida”.

Só eu

Composição: Geraldo Gomes
Interpretação: Nelson Gonçalves (1950)
Classificação: samba

Só eu é que vou sentir saudade
Só eu é que vou chorar de dor
Porque ela não quis minha amizade
Porque ela não quis o meu amor

Por gostar tanto dela
Muito pranto derramei
Iludido com ela
Muito tempo, eu passei
E, agora, com sua partida
De amargura será a minha vida

Tal caracterização pode ser pensada à luz dos quatro personagens que, segundo Martín-Barbero, eram típicos da estrutura dramática do melodrama: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. A mulher retratada pela canção de Geraldo Gomes traz semelhanças com o Traidor, descrito pelo autor como "personificação do *mal* e do vício, mas também a do mago e do *sedutor* que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 169, grifos no original). No caso de "Só eu", a dimensão do mal e do vício não se encontram explícitas na caracterização daquela personagem[60]. Porém, a dimensão mágica e sedutora se manifesta na canção, uma vez que a mulher fez com que o eu-lírico passasse muito tempo *iludido* com ela. Dessa forma, atribui-se à mulher a capacidade de ludibriar, que seria exercida supostamente sem peso na consciência por parte dela.

Extrapolando o repertório de Nelson Gonçalves, convém trazer à discussão uma das canções de grande sucesso no período que se relacionam ao tema ora analisado, já mencionada anteriormente: o samba-canção "Vingança", de autoria de Lupicínio Rodrigues e gravado por Linda Batista em 1951 (RODRIGUES, 1951, 78 rpm). Seu texto consiste numa conversa nada amistosa entre um casal que se reencontra tempos depois de romper o relacionamento. Em outras palavras, a canção torna pública uma discussão de casal. A conversa se inicia com o eu-lírico feminino dizendo que ficou muito satisfeita ao saber que seu antigo parceiro foi visto "chorando e bebendo / Na mesa de um bar". Ou seja, já de saída, a mulher declara sua alegria diante da infelicidade do antigo parceiro.

[60] Ao contrário de "Só eu", outras canções gravadas por Nelson Gonçalves já comentadas se aproximam da caracterização da mulher como portadora do mal e do vício. Possivelmente o melhor exemplo é "Meu vício é você", cuja personagem possui "todos os vícios" e cujo corpo é "prenúncio do mal".

Depois disso, a personagem começa a repreender seu interlocutor pelo sofrimento que ele lhe havia causado. Ainda que não afirme explicitamente, o texto dá indícios de que tenha ocorrido um episódio de traição, uma vez que a mulher afirma que seu ex-companheiro a fez passar vergonha. Assim, o sofrimento que ele sentia, na interpretação desse eu-lírico, não era nada além de remorso por seus erros. Por isso, a única coisa que ela deseja é que esse sofrimento do antigo amado se perpetuasse. Para isso, ela convoca até mesmo as entidades sagradas – no caso, os santos – para que possam realizar sua *vingança*.

Vingança

Composição: Lupicínio Rodrigues
Interpretação: Linda Batista (1951)
Classificação: samba-canção

Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que lhe encontraram chorando e bebendo
Na mesa de um bar
E que quando os amigos do peito por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.
É, mas eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo
Que fazer esforço
Pra ninguém notar

O remorso talvez seja a causa do seu desespero
Você deve estar bem consciente do que praticou,
Ai, me fazer passar essa vergonha
Com um companheiro
E a vergonha é a herança maior
Que meu pai me deixou
Mas, enquanto houver força em meu peito, eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança, aos santos clamar
Você há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar

O projeto entoativo da canção reforça alguns aspectos do conteúdo passional presente nesse texto. A linha melódica de seu início se mantém em uma região médio-grave da voz de Linda Batista. Porém, ao chegar na parte em que a personagem repreende seu antigo parceiro, a melodia se encaminha para uma região aguda e apresenta trechos com notas repetidas. Essa mudança no perfil melódico é enfatizada por uma emissão vigorosa da intérprete, com timbre metálico que chega a ser estridente. Além disso, Linda Batista emprega muita flexibilidade rítmica em sua maneira de cantar, aproximando-se de um ritmo mais falado. Desse modo, tanto pelas características da melodia quanto pela performance da cantora, a dimensão musical dessa canção reforça muito o caráter de discussão já presente em seu texto.

Outro tema que as canções de Lupicínio Rodrigues trazem é o da traição, como se nota no samba-canção “Nervos de aço”, interpretado por Francisco Alves em 1947 (RODRIGUES, 1947, 78 rpm). A canção consiste num diálogo no qual o eu-lírico compartilha com seu interlocutor sua tristeza por ter encontrado a mulher que amava “nos braços de outro qualquer”. Trata-se, portanto, de uma história embaraçosa, na qual o personagem se depara com o ato de traição, mas que o eu-lírico não hesita em compartilhar com seu ouvinte/interlocutor. Nesse primeiro momento, a canção se mantém num registro predominantemente grave, no qual Francisco Alves exibe um timbre encorpado. Já na segunda parte da canção, de modo muito semelhante ao que ocorreu em “Vingança”, a canção passa para um registro agudo e traz repetições de notas. No texto correspondente a essa parte, o eu-lírico diz que, mesmo aquelas pessoas “com nervos de aço / Sem sangue nas veias e sem coração” não se manteriam impassíveis diante de uma situação semelhante à sua. Por fim, ele afirma – em tom melancólico, retornando a um registro mais grave – que, ao ver a mulher que o traiu, sente “um desejo de morte e de dor”.

Nervos de aço

Composição: Lupicínio Rodrigues
Interpretação: Francisco Alves (1947)
Classificação: samba-canção

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor,
Nos braços de outro qualquer?

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

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

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

Interessante notar que esse repertório de teor melodramático encontrava certo respaldo por parte da crítica musical do período. Essa produção não obteve somente êxito mercadológico, como já se observou particularmente no caso de “Vingança”, mas recebeu comentários elogiosos até mesmo por parte da *crítica especializada*. Basta lembrar o prestígio que Francisco Alves, intérprete de “Nervos de aço”, havia acumulado junto à crítica musical (cf. item 3.1). Além disso, o próprio Lupicínio Rodrigues, autor

dessa e de outras tantas canções de teor melodramático[61], foi objeto de uma longa reportagem, já mencionada brevemente, que ocupava duas páginas da nona edição da RMP, de setembro de 1955. Nela, o jornalista Irineu Garcia relatava um encontro entre ele, o compositor gaúcho e o cantor Nelson Gonçalves. A matéria consistia predominantemente numa descrição do que havia acontecido na reunião, trazendo ainda alguns posicionamentos do compositor e informações sobre sua carreira. Contudo, a revista não deixou de veicular elogios Lupicínio Rodrigues, considerando-o como um cronista da vida urbana: "Ele faz parte da vida da cidade e, sobretudo, é um poeta de detalhes que procuram ângulos novos, transmitindo nos seus sambas a ternura, a desesperança, enfim, os desajustamentos das grandes cidades" (COLEÇÃO, 2006, p. 460-1).

Além disso, cabe mencionar que, em entrevista publicada na primeira edição da RMP, de setembro de 1954, Ary Barroso foi desafiado a apontar dez sambas brasileiros "de primeira qualidade". Em sua listagem, "Nervos de aço" foi classificada – detalhe: como um *samba* – na sexta colocação, ficando na frente até mesmo de composições dos *bambas* do morro do Estácio (COLEÇÃO, 2006, p. 31)[62]. Aliás, o próprio Ary Barroso foi autor de canções com teor melodramático. A imagem das mulheres como "destruidoras de lares", presente no repertório de Nelson Gonçalves, pode ser localizada, por exemplo, no samba "Foi ela", gravado pela primeira vez por Francisco Alves em 1934 e regravado pelo mesmo intérprete em 1952, alguns dias antes de seu falecimento[63] (BARROSO, 1934, 78 rpm). Nessa canção, após ser abandonado por sua companheira, o narrador enumera tudo o que a mulher lhe causara de danos, tanto materiais quanto emocionais: violão quebrado, coração bagunçado, casa despovoada, infelicidade. E o detalhe é que, segundo esse narrador, tudo isso foi

[61] Para uma discussão sobre letras de outras canções de Lupicínio Rodrigues ligadas à temática da desilusão amorosa, ver o livro de Matos e Faria (1996), especialmente o capítulo "Os tempos, as trajetórias e os amores" (MATOS; FARIA, 1996, p. 87-104).

[62] Apenas a título de curiosidade, segue a lista completa de Ary Barroso: 1. "Gosto que me enrosco" (Sinhô); 2. "Amélia" (Ataulfo Alves / Mário Lago); 3. "Feitiço da Vila" (Noel Rosa / Vadico); 4. "Favela" (Heckel Tavares / Joracy Camargo); 5. "Iaiá de ioiô" (Luís Peixoto); 6. "Nervos de aço" (Lupicínio Rodrigues); 7. "Agora é cinza" (Bide / Marçal); 8. "Se você jurar" (Nilton Bastos / Ismael Silva / Francisco Alves); 9. "A fonte secou" (Monsueto); 10. "Deixa esta mulher" (Brancura). (COLEÇÃO, 2006, p. 30-1).

[63] De acordo com a FJN ([20--]), essa segunda gravação de "Foi ela" aconteceu no dia 24 de setembro de 1952, exatamente três dias antes do acidente automobilístico que levou Francisco Alves a óbito.

realizado sem nenhum motivo maior, mas por puro capricho da mulher, que o fez infeliz “só porque quis”.

Foi ela

Composição: Ary Barroso
Interpretação: Francisco Alves (1934 / 1952)
Classificação: samba

Quem quebrou meu violão de estimação
Foi ela
Quem fez do meu coração seu barracão
Foi ela
E depois me abandonou
Minha casa se despovoou
Quem me fez tão infeliz só porque quis
Foi ela

Foi um sonho que findou
Um romance que acabou
Quem fingiu gostar de mim até o fim
Foi ela

Por último, esse mesmo olhar sobre a mulher pode ser encontrado também no repertório de Noel Rosa. Notem-se, por exemplo, as semelhanças entre o juramento feito pelo narrador da já comentada canção “Meus amores”, do repertório de Nelson Gonçalves, com o samba “Uma jura que fiz”, de Noel Rosa, Ismael Silva e Francisco Alves, gravado por Mário Reis em 1932 (REIS, 1932, 78 rpm, lado A). Nela, o eu-lírico também promete não mais amar depois de ter sido abandonado por sua parceira, e diz ter encontrado felicidade ao seguir essa decisão: “E hoje, cumprindo a jura / Vivo só e sou feliz”. A dissimulação feminina também é retratada aqui na figura do “amor fingido” e da mulher que “vive mudando / De ideia e de ação”.

Uma jura que fiz

Composição: Noel Rosa / Ismael Silva / Francisco Alves
Interpretação: Mário Reis (1932)
Classificação: samba

Não tenho amor
Nem posso amar
Pra não quebrar uma jura que fiz
E pra não ter
Em quem pensar
Eu vivo só e sou muito feliz

Aquela que eu mais amava
Só pensava em me trair
Quando eu menos esperava
Partiu sem se despedir
Essa mesma criatura

Quis voltar, mas eu não quis
E hoje cumprindo a jura
Vivo só e sou feliz

Um amor pra ser traído
Só depende da vontade
Mas existe amor fingido
Que nos traz felicidade
A mulher vive mudando
De ideia e de ação
E o homem vai penando
Sem mudar de opinião

A alusão a uma canção como essa, produzida nos anos 1930 por artistas que gozavam de grande legitimidade na crítica musical, aponta para alguns elementos em comum com o repertório dos anos 1940 e 1950. Dessa forma, embora o melodrama e seus arquétipos tenham presença marcante na canção popular do período aqui examinado, eles não deixam de aparecer em produções anteriores.

7.3 A zona sul também sofria

Assim como nas canções interpretadas por Nelson Gonçalves ou compostas por Lupicínio Rodrigues, uma parcela significativa do repertório produzido pelos artistas ligados ao cenário da zona sul carioca também abordava a temática do sofrimento amoroso. Algumas canções românticas interpretadas por Dick Farney ilustram esse aspecto, como o samba “Ela foi embora”, de Oscar Bellandi e Djalma Ferreira, gravado em 1946 (BELLANDI; FERREIRA, 1946, 78 rpm). À semelhança do que já se observou em outros exemplos, esse samba narra a partida da companheira do eu-lírico, que o abandonou sem ao menos se despedir. Logo após anunciar esse fato, o narrador expressa sua tristeza: “Quem é que não chora / Pelo amor de Deus”. Porém, logo depois, ele se mostra mais conformado com a situação, dizendo que talvez tenha sido melhor assim, uma vez que ele já havia percebido, através dos olhos de sua amada, que a relação chegava ao fim. Porém, apesar disso, ele repete, ao final da canção, os versos “Ela foi embora / Nem me disse adeus”, com os quais havia iniciado sua narrativa, indicando a permanência de sua mágoa. Tal narrador se mostra, portanto, muito próximo ao de “Deixe que ela se vá”. Em ambos os casos, os personagens, embora abalados pela partida de sua amada, buscam se convencer de que não se importam com o ocorrido.

Assim, a letra de “Ela foi embora” guarda semelhanças com o repertório analisado até o momento. Porém, em sua dimensão musical, foram empregados elementos distintivos. Sua instrumentação se constitui apenas de violão e clarinete. O violão é tocado de forma semelhante ao que costuma ser feito nos conjuntos regionais, pois realiza a condução rítmica, marcando a segunda e a quarta semicolcheias, e executa passagens melódicas na região grave, remetendo às *baixarias* do samba e do choro. O

clarinete, por sua vez, realiza frases musicais provavelmente improvisadas, com maior atividade nos momentos de repouso da voz, de modo que seu papel no arranjo faz lembrar o da flauta nos conjuntos regionais. Contudo, ao trazer apenas esses dois instrumentos, a canção ganha um caráter ainda mais camerístico. Além disso, a ausência do pandeiro, instrumento bastante comum nos conjuntos regionais, aponta possivelmente para uma suavização da marcação rítmica do samba, a qual alude a certas práticas musicais vinculadas à comunidade negra. Assim, embora "Ela foi embora" seja classificada como samba, seu arranjo se ampara e ao mesmo tempo diferencia da *tradição* desse segmento[64]. Além disso, a maneira de cantar de Farney se afasta daquele modelo que tinha Francisco Alves – e seus seguidores – como uma de suas principais referências. Nessa canção, o intérprete se mantém predominantemente em um registro grave e seus movimentos em direção ao agudo não são, em geral, acompanhados por aumento na intensidade da emissão.

Ela foi embora

Composição: Oscar Bellandi / Djalma Ferreira
Interpretação: Dick Farney (1946)
Classificação: samba

Ela foi embora
Nem me disse adeus
Quem é que não chora
Pelo amor de Deus
Ela sabe muito bem
Sabe os sofrimentos meus
Ela foi embora
Nem me disse adeus

Talvez que assim
Seja bem melhor
O que ela vai dizer
Eu já sei decor
O fim do nosso amor
Li nos olhos seus
Ela foi embora
Nem me disse adeus

Do mesmo modo, o samba "Esquece", composto por Gilberto Milfont e gravado por Dick Farney em 1948 (MILFONT, 1948, 78 rpm), pode ser tomado com o intuito de estabelecer relações com as canções anteriormente comentadas. Seu texto se apresenta como um diálogo, porém traz a peculiaridade de que o eu-lírico não é o amante decepcionado, mas o amigo que dá conselhos. A mulher novamente aparece como a causadora do rompimento amoroso, sendo referida como "essa malvada". Tal

[64] Nesse sentido, convém lembrar a matéria do jornal *Flan* de julho de 1953, citada por Vicente (2014, p. 86), que informa que Dick Farney teria dito que "o pandeiro é um instrumento ridículo".

caracterização faz lembrar um verso de “Deixe que ela se vá” (“Mas um dia, se ela cansar / E pensar na maldade que fez”), bem como de representações sobre a mulher que se mostraram recorrentes no repertório das décadas de 1940 e 1950.

Porém, ao contrário do que apareceu em “Meus amores”, o eu-lírico dessa canção não pede para que seu interlocutor se afaste de futuros relacionamentos, mas, ao contrário, deseja que ele seja feliz com uma nova parceira. Com isso, não há uma associação generalizada entre a mulher e a infelicidade, afinal, a malvada seria apenas *aquela*. Outro aspecto desse texto que chama a atenção é pedido para que o amigo contenha – na verdade, para que *sufoque* – seus lamentos. Isso pode apontar para a busca por uma atitude de maior polidez diante do sofrimento amoroso. Aliás, embora o narrador deixe claro que a mulher fez algo ao seu interlocutor, em nenhum momento fica-se sabendo exatamente o que aconteceu. Com isso, apesar do diálogo se desenvolver em torno da vida sentimental do amigo do eu-lírico, alguns aspectos de sua vida privada são preservados.

Esquece

Composição: Gilberto Milfont
Interpretação: Dick Farney (1948)
Classificação: samba

Esquece quem não te quis
Com outra serás feliz
O que ela fez contigo
Não se faz
Melhor será esquecer
Quem sempre te fez padecer
O que ela fez contigo
Foi demais

Ouve o meu conselho
Com o novo amor
Essa malvada
Lhe esquecerá
Sufoca na garganta
Os teus doridos “ais”
O que ela fez contigo
Foi demais

Esse aspecto presente no texto se relaciona com a dimensão musical. À semelhança da canção anterior, Dick Farney canta de forma suave, empregando uma emissão contida tanto nos graves quanto nos agudos. Além disso, embora o fonograma seja rotulado como samba, seu acompanhamento não traz um forte apelo rítmico. Aliás, durante a primeira exposição, a canção é apresentada em tempo rubato, acompanhada por piano e guitarra, com o primeiro apresentando a harmonia e o segundo improvisando frases melódicas nos espaços deixados pela voz. Assim, não se verificam, nesse trecho,

elementos que se remetem à condução rítmica do samba. Somente na segunda exposição é que o piano passa a executar um padrão rítmico que marca, em geral, a segunda e a quarta semicolcheias, mostrando maior proximidade com o samba.

As composições de Antônio Maria também fornecem elementos para se pensar as distinções no repertório daquele período. Uma de suas canções de maior êxito comercial, o samba-canção "Ninguém me ama", composto em parceria com Fernando Lobo e interpretado por Nora Ney, apresenta a solidão e o abandono como razões para a tristeza em que se encontra o eu-lírico: "Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama de meu amor". Diante dessa solidão, o eu-lírico se torna descrente e cansado, sentido se aproximar a velhice e o fim de seus dias ("Velhice chegando / E eu chegando ao fim").

Ninguém me ama

Composição: Antônio Maria / Fernando Lobo
Interpretação: Nora Ney (1952)
Classificação: samba-canção

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

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

Conforme mostra Alcir Lenharo (1995), essa canção não ficou imune ao jornalismo sensacionalista do período. O historiador informa que, em sua edição de 23 de maio de 1953, a *Revista do Rádio* noticiou que uma jovem havia se suicidado ao som de "Ninguém me ama". Segundo a matéria, a mulher em questão estava em um bar, onde comprou fichas para usar no toca-discos. Então, selecionou "Ninguém me ama" e a colocou para tocar. Depois disso, despejou um tóxico no copo de refrigerante e o ingeriu. Dizia a matéria que, "quando Nora acabou de cantar, a desventurada suicida dormia profundamente para não acordar". Assim, "Ninguém me ama" havia sido a trilha sonora "que a desditosa jovem escolhera para moldurar sua tragédia" (LENHARO, 1995, p. 105-6).

A matéria da RR revela o teor melodramático que envolvia a canção de Antônio Maria e seu parceiro. Porém, mesmo com esse texto, o fonograma gravado em 1952 tem momentos de relativa suavidade. A orquestração, a cargo do maestro Copinha, emprega bastante a sonoridade das palhetas na primeira parte, conferindo-lhe maior leveza. Ainda nessa primeira parte, nota-se um uso mais discreto das cordas, que serão apresentadas com maior intensidade e densidade apenas no início da segunda parte.

Nora Ney, por sua vez, mantém uma emissão com poucas variações de intensidade. O perfil melódico da canção lembra muito “Vingança” e “Nervos de aço”, que se iniciam em região mais grave e, ao chegar à segunda parte, atingem uma região mais aguda, na qual aparecem trechos com notas repetidas. Contudo, ao contrário de Linda Batista e de Francisco Alves, Nora Ney não amplia muito a intensidade de sua emissão ao passar para a região aguda, e tampouco opta por um timbre mais estridente como o fez a intérprete de “Vingança”.

Além disso, há também em sua letra aspectos que a distinguem do repertório analisado na primeira parte desta seção. Embora seu texto exprima, com muita intensidade, o sofrimento causado pela solidão, o eu-lírico não expõe nenhum fato ou situação de sua vida pessoal. Não se trata do homem que acabou de ver sua mulher “nos braços de outro qualquer”, como se ouve em “Nervos de aço”, ou ainda de tantos outros personagens que acabaram de ser abandonados. “Ninguém me ama” expressa apenas o estado emocional em que se encontra seu eu-lírico, mas sem trazer nenhum acontecimento de sua vida. O único trecho que sugere algo mais narrativo é o verso “Vim pela noite tão longa, de fracasso em fracasso”, mas, mesmo assim, é algo pouco específico. Portanto, o eu-lírico dessa canção também se pauta por certa polidez: sem deixar de expressar seu sentimento, ele omite os detalhes de sua vida íntima.

Por último, convém lembrar que as primeiras composições do ainda jovem Antônio Carlos Jobim não escaparam à temática das desilusões amorosas. Em algumas delas, seus textos trazem certos traços que aludem a canções do repertório de Nelson Gonçalves. Apenas para trazer um exemplo, em “Mulher, sempre mulher”, composta em parceria com Vinicius de Moraes e interpretada por Roberto Paiva em 1956, a mulher é apresentada como aquela que, por puro capricho, provoca tensões na relação: “Você me

abraça, me beija, me xinga, me bota mandinga / Depois faz a briga só pra ver quebrar". Por fim, ela é caracterizada como "martírio meu" (BONFÁ et al, 1956, LP, faixa 3).

Porém, se em seu texto algumas das canções de Jobim se aproximam do repertório melodramático, em sua dimensão musical as distinções vão se aprofundando. Para discutir isso, convém comentar sobre a "Canção do amor demais", parceria entre A. C. Jobim e Vinicius de Moraes, que foi gravada no LP homônimo de Elizete Cardoso em 1958 (CARDOSO, 1958, LP, faixa 13). Trata-se de uma canção bastante concisa, possuindo a duração de cerca de um minuto e quarenta segundos, cujo texto consiste num lamento do eu-lírico feminino diante da ausência de seu parceiro. Com um teor sentimental bastante acentuado, a canção traz expressões como "Quero chorar", "Quero morrer" e "Será que nunca hei de ter paz". O amor é retratado como causa de infelicidade, em versos como "Que desespero traz o amor" e, principalmente, "Que amar será meu fim".

Canção do amor demais

Composição: Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes
Interpretação: Elizete Cardoso (1958)

Quero chorar
Porque te amei demais
Quero morrer
Porque me deste a vida
Oh, meu amor, será que nunca hei de ter paz
Será que tudo que há em mim
Só quer sentir saudade
E já nem sei
O que vai ser de mim
Tudo me diz
Que amar será meu fim
Que desespero traz o amor
Eu nem sabia o que era o amor
Agora eu sei
Porque não sou feliz

Do ponto de vista interpretativo, Elizete Cardoso acentua o teor dramático do texto através de uma emissão vigorosa, do prolongamento das vogais e do uso de vibrato, apontando para procedimentos usuais na canção radiofônica do período. Em termos composicionais, há elementos que também acentuam esse aspecto, como o emprego da tonalidade menor (no caso, de **Dó menor**) e as mudanças do registro grave e para o agudo por meio de salto melódico, que acontece nos versos "Porque me deste a vida" e "Que amar será meu fim" (Figura 31).
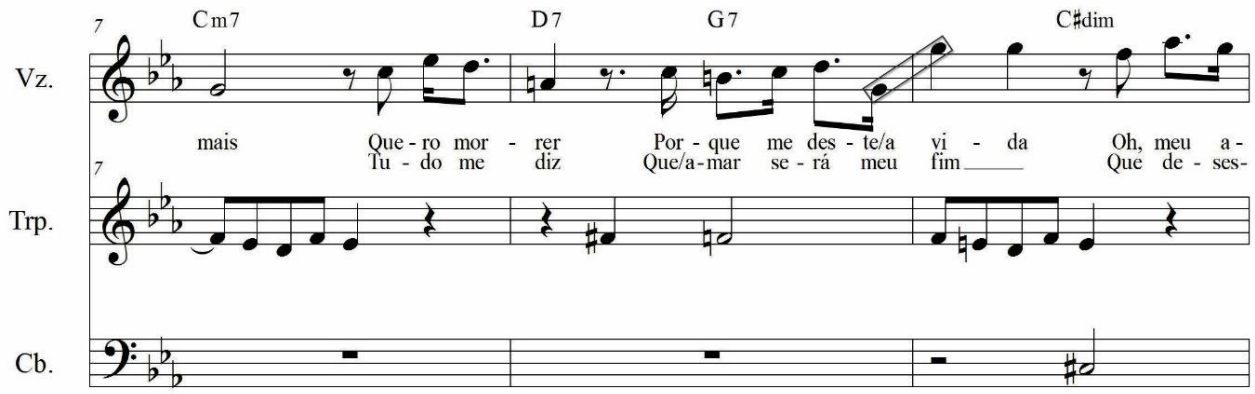
Figura 31: *versos 3, 4, 10 e 11 de "Canção do amor demais"*

Contudo, seu arranjo se diferencia bastante do formato que se consolidava na produção fonográfica do período, mostrando-se muito próximo à música de câmara. Sua instrumentação traz uma sonoridade bastante leve, formada por flauta, trompa, violoncelo e contrabaixo, contando ainda com breves intervenções do piano. O arranjo se baseia predominantemente no contraponto, apresentando pequenos fragmentos melódicos nos instrumentos que vão se alternando ou completando, como se pode perceber em sua introdução (Figura 32). Além disso, a composição apresenta cromatismos e repousos em extensões de acordes, procedimento associado às iniciativas *modernizadoras* da canção popular.

Conforme mostra a pesquisadora Liliana Bollos (2010), o LP homônimo no qual essa canção estava inserida foi recebido de forma muito elogiosa pela crítica musical. No comentário do crítico José Veiga de Oliveira, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 28 de fevereiro de 1959, o disco de Elizete Cardoso era aproximado às canções da música erudita: "Poder-se-ia considerar a 'Canção do Amor Demais' como um ciclo de melodias ('Liederkreis') à maneira dos de Schumann sobre textos de Heine ou Eichendorff" (apud BOLLOS, 2010, p. 151). Uma crítica como essa indica que o disco era lido pelo viés do refinamento, da sofisticação e da eruditização.
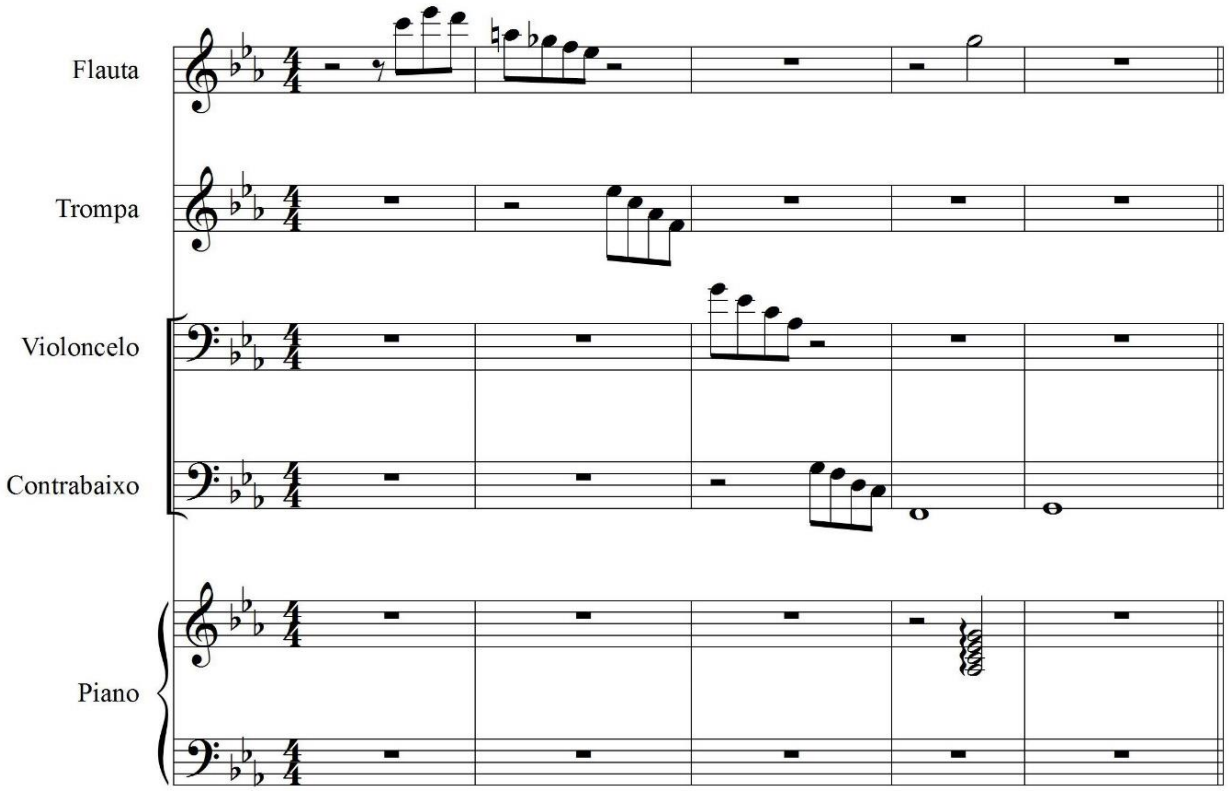
Figura 32: *introdução de "Canção do amor demais"*

A análise desse conjunto de canções revela alguns mecanismos de distinção nas canções de temática romântica dos anos 1940 e 1950. De um lado, delineava-se uma produção de teor emocional mais intenso e próxima ao melodrama, representada pelas canções de Nelson Gonçalves. De outro, surgiam canções que, tanto em sua dimensão poética quanto musical, buscavam maior contenção e refinamento, como era o caso dos compositores e intérpretes atuantes na zona sul carioca. Acentuavam-se, assim, no plano da canção, as distinções entre homens *cordiais* e *polidos*.

8 A LINHA EVOLUTIVA E AS NOVAS LEITURAS SOBRE A MÚSICA DOS ANOS 1940 E 1950

A partir da consagração da bossa nova, aprofunda-se o processo de segmentação no cenário musical que já se delineava ao longo das décadas de 1940 e 1950. A bossa nova e a *Moderna* Música Popular Brasileira – de onde surge a sigla MMPB, posteriormente resumida para MPB –, que se consolidam ao longo da década de 1960, associam-se em grande medida a segmentos de classe média-alta, compostos em sua maioria por jovens universitários[65]. Essa segmentação acabou gerando, dentre outros aspectos, uma prática discursiva seletiva e excludente que buscou fixar as fronteiras entre o bom e o mau gosto. Com a vitória no plano simbólico dos *modernos* sobre os *tradicionais* ou sobre os *comerciais*, seus valores passam a se configurar como referência de legitimidade. Dessa forma, os debates simbólicos que marcaram os anos 1940 e 1950 são redefinidos e reorientados. Na sequência, busca-se apontar como se deu esse processo.

8.1 Jazz moderno sob novos olhares

Se a crítica musical dos anos 1940 e 1950 era conflitante em relação ao bolero e à música norte-americana, a partir da emergência e consagração da bossa nova desenvolve-se um novo olhar, que ganha importância na narração da história da música popular do Brasil. Grosso modo, segundo essa nova interpretação, o jazz moderno passa a ser valorizado, e os boleros e sambas-canções melodramáticos que marcaram as décadas estudadas ficam marcados pelo signo do “mau gosto”, representando o repertório ao qual a bossa nova se opôs.

Isso já aparece em uma das primeiras apreciações musicológicas sobre a bossa nova, publicada originalmente em 1960 pelo jornal *O Correio Paulistano*, de autoria de Brasil Rocha Brito, posteriormente adicionada à coletânea *Balanço da bossa*,

[65] Uma discussão detalhada sobre a consolidação da MPB nos anos 1960 ultrapassaria os propósitos desta seção da tese. Para maiores informações sobre esse assunto, sugere-se ver as análises de Napolitano (2001) e Zan (1997).

organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos, cuja primeira edição é de 1968. Antes de partir para uma análise da produção bossanovista, Brito faz uma descrição do *cool* jazz. Embora essa modalidade não tenha aparecido nos discursos mapeados pela presente pesquisa, cumpre observar que se tratava de mais um estilo de jazz *moderno*, predominantemente executado por músicos estadunidenses brancos, como Lennie Tristano (1919-1978), Dave Brubeck (1920-2012), Gerry Mulligan (1927-1996) e Chet Baker (1929-1988)[66]. De qualquer modo, chama a atenção de que esse estilo *moderno* é visto agora não como um "falso" jazz, mas como algo de muito apuro técnico, quase "erudito". Em relação ao canto, o autor coloca, de um lado, os "sussurros alternados com gritos" – provavelmente se remetendo à produção mais "melodramática" – e, de outro, os nomes de Frank Sinatra nos Estados Unidos e de Dick Farney no Brasil, adeptos desse estilo *cool*.

> No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita. (BRITO, 1968, p.14)

Também o maestro Júlio Medaglia em texto originalmente publicado em 1967 exaltava a concepção moderna do jazz, especialmente do estilo *cool*, bem como os "benefícios" de sua apropriação pela música brasileira:

> Sendo o jazz, sobretudo o *cool* jazz, também uma espécie camerística de música, tecnicamente muito bem desenvolvida, da aplicação de seus recursos a uma temática brasileira resultava uma música "arrojada" para a época. (MEDAGLIA, 1968, p. 67-8)

Com a valorização do jazz moderno, valorizavam-se igualmente os intérpretes que adotavam suas concepções estilísticas. Esse era o caso de Dick Farney, de acordo com as considerações de Brito:

> O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música popular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo do de Frank Sinatra. (BRITO, 1968, p.14-5)

[66] Para mais informações sobre o *cool jazz*, ver Gridley (1987, p. 177-90).

A presença de elementos do jazz moderno, na opinião desses autores, fazia com que a bossa nova se diferenciasse da produção vigente, o que acentuava seu caráter de *ruptura*. Assim, em relação a seus aspectos interpretativos, Brito identificava na produção bossanovista uma superação do estilo dos "grandes vozeirões" da era radiofônica. Assim, se nos anos 1940 e 1950 os "grandes cantores" eram aqueles que possuíam grande potência vocal, a partir dessa leitura posterior à bossa nova tal atributo seria sinal de desprestígio, pois passava a ser compreendido como uma espécie de clichê interpretativo, que não guardava relação com a composição musical. Isso se constata quando Brito afirma que, na maneira de cantar da bossa nova, haveria

> uma contensão de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do "operismo" (situam-se aqui aqueles que tipificam o *belcanto* em obras de alguns compositores de fins do século XIX e começos do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares-comuns musicais, gastos pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados em nosso populário pela concepção bossa nova. (BRITO, 1968, p. 18-20)

Em outro trecho, novamente o autor aponta para elementos que o estilo interpretativo da bossa nova teria descartado:

> No caso do intérprete-cantor, os arrebatamentos tão frequentes, grandiloquências, efeitos fortemente contrastantes – os denominados "dinâmicos", por exemplo: agudos gritantes, sublinhados por aumentos abruptos na *loudness* da voz, fermatas etc., são todos rejeitados pelo modo de cantar próprio da bossa-nova. (BRITO, 1968, p. 18)

Ao contrário desse estilo interpretativo, que possuiria traços "derivados do 'operismo'" (BRITO, 1968, p. 20), a bossa nova se pautaria por uma maneira de cantar de maneira *cool*, que o autor descreve como

> cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra. [...] A "voz cheia", o "dó de peito", a "lágrima na voz", o "canto que causou e ainda causa espanto em grande soluçado" etc., são rejeitados pela BN. Algo parte do público: o fato de não se incrementar a *loudness* da voz quando se canta uma nota aguda. O canto flui como na fala normal. (BRITO, 1968, p. 31)

Opera-se, portanto, uma inversão de valores. O jazz moderno, para certos setores da crítica dos anos 1940 e 1950, aparecia como algo que era falso, que se contrapunha ao autêntico. Contudo, ainda naquele período, outros críticos,

especialmente aqueles ligados ao cenário musical da zona sul carioca, sonorizada basicamente pelo jazz moderno, já apontavam para o grau de *sofisticação* desse repertório em meados dos anos 1950. Com a consagração desses no debate musical, seu caráter supostamente inautêntico desaparece, restando-lhe apenas seu caráter *refinado*, de *apuro técnico*. A partir disso, o repertório que afastava desse estilo *cool* passava a ser avaliado como repleto de *lugares-comuns*, *abusivos* e *afetados*. O jazz e o repertório melodramático eram os mesmos, mas as lentes com as quais se olhava para eles haviam mudado significativamente.

8.2 A construção dos "precursores" e a linha evolutiva

Ao mesmo tempo em que o pensamento sobre a bossa nova construía seus opositores, forjava também os seus antecedentes. Acompanhando ainda o pensamento de Brasil Rocha Brito, lê-se que

> a posição da bossa nova não é iconoclástica, inamistosa ou hostil em relação a uma tradição que é viva porque foi inovadora em sua época. Assim, Noel Rosa, Pixinguinha, Moreira da Silva, Assis Valente, Ary Barroso, Dorival Caymmi, José Maria de Abreu e muitos outros. (BRITO, 1968, p. 22)

Portanto, Brito produzia uma interpretação para a história da uma música popular brasileira que traria espécie de linha contínua, que se iniciava em Pixinguinha e chegava aos músicos bossanovistas, que não teriam rompido com essa *tradição*, mas dado continuidade a ela. Nesse sentido, para esse pensamento, ainda que as décadas de 1940 e 1950 fossem a época "sombria", dela se destacavam alguns compositores e intérpretes cuja produção já apresentava certas características que se cristalizaram com a bossa nova. Tais músicos passaram a ser entendidos como os *precursores* desse repertório (Tabela 7).

Isso posto, nota-se que essas primeiras críticas do repertório bossanovista propunham uma interpretação para essa produção que a entendia tanto como uma continuidade em relação a uma música que sempre se mostrou inovadora quanto uma ruptura frente a outra produção musical pautada por "efeitos fáceis". Assim, delineavam-se duas linhagens no interior da música popular, sendo que uma delas culminaria na

produção bossanovista, e a outra, em grande medida, ficaria relegada ao silêncio ou a comentários pejorativos.

"Precursores" da bossa nova		
Brasil Rocha Brito	**Júlio Medaglia**	**Ambos**
Antônio Carlos Jobim (primeiras composições)	Elizete Cardoso (LP *Canção do amor demais*)	Dick Farney
Gilberto Milfont		Doris Monteiro
Klecius Cavalcanti		Ivon Cury
José Maria de Abreu		Johnny Alf
Ismael Neto		Lúcio Alves
Maysa		Nora Ney
Os Cariocas		Tito Madi
Oscar Bellandi		
Sidney Morais		

Tabela 7: *lista dos "precursores" da bossa nova segundo Brasil Rocha Brito e Júlio Medaglia. Fonte: BRITO, 1968, p. 15-6; MEDAGLIA, 1968, p. 67-9.*

Esse tipo de leitura não ficou restrito aos críticos anteriormente citados, mas se cristalizou na ideia de uma *linha evolutiva* da música popular brasileira, que passou a orientar tanto um olhar para o passado musical quanto as bases para a tomada de posições estéticas. O termo foi lançado por Caetano Veloso em um debate realizado no ano de 1966, que foi transcrito e publicado pela Revista Civilização Brasileira (cf. BARBOSA, 1966). Nele, o cancionista baiano propunha a expressão em meio às formulações de seu próprio projeto estético, uma vez que postulava a retomada dessa *linha evolutiva* com vistas a obter "a possibilidade de criar algo novo", tomando João Gilberto como exemplar na medida em que este teria dado *um passo à frente* na música popular brasileira (BARBOSA, 1966, p. 378).

Alguns anos depois, o próprio Veloso reforçaria essa leitura linear e evolutiva que fazia da história da música popular brasileira. Isso se deu em meio a um debate com o crítico José Ramos Tinhorão, que se pautava pela oposição entre *autêntico* e *internacional*, postura muito semelhante a alguns dos colaboradores da RMP. O cancionista saiu em defesa de João Gilberto, que possivelmente teria sido criticado por Tinhorão, defendendo a incorporação do jazz. Assim, referindo-se a João Gilberto, Veloso afirmou:

> O jazz não é senão o enriquecimento da sua formação musical, um ensinamento de outras possibilidades sonoras, com os quais se está mais armado para

> compor, cantar e mesmo interpretar, criticar e redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Cyro Monteiro e o grande Caymmi. (apud NAPOLITANO, 2007, p. 102)

O posicionamento de Caetano Veloso traz muitas semelhanças em relação às ideias de Brasil Rocha Brito. Em primeiro lugar, o jazz é aqui referido como um *enriquecimento*, como algo que produz maior sofisticação na música popular. Mais do que isso, ele se torna uma forma de reler o passado. Assim, por meio do jazz, são estabelecidas relações de *continuidade* com a *tradição*, representados pelos oito cantores e/ou compositores citados por Veloso. Em comparação com os mencionados por Brito, nota-se que há quatro nomes em comum, a saber, os de Assis Valente, Ary Barroso, Noel Rosa e Dorival Caymmi. Assim, Caetano Veloso de certa forma reafirmava as ideias de Brito, delineando essa *linha evolutiva* da música brasileira.

Independente da intenção original de Veloso, a princípio atrelada à elaboração de sua própria proposta artística, a expressão cunhada por ele acabou se configurando, nos dizeres do historiador Marcos Napolitano, como um "projeto historiográfico para a MPB" (NAPOLITANO, 2007, p. 103). Depois de lançada pelo cancionista baiano, a expressão *linha evolutiva* foi retomada por outros críticos e memorialistas ligados à música popular a ponto de se cristalizar num olhar quase consensual sobre a história desse repertório.

O poeta Augusto de Campos, por exemplo, redigiu ainda em 1966 um texto no qual elogiava a postura de Veloso no debate da revista *Civilização Brasileira*, e já assumia a expressão lançada pelo cancionista. Após transcrever o trecho em que Caetano Veloso propunha o termo, Campos afirmou que "dificilmente se poderia fazer crítica e autocrítica mais esclarecida e radical do que esta, do jovem compositor baiano" (CAMPOS, 1968a, p. 51). Convencido, portanto, da leitura do cancionista, Campos assume o termo *linha evolutiva* e o utiliza para descrever a própria produção de Caetano Veloso:

> Caetano Veloso, entre outros jovens compositores de sua geração, mostra que é possível fazer música popular, e inclusive de protesto e do Nordeste quando preciso, sem renunciar à "linha evolutiva" impressa à nossa música popular pelo histórico e irreversível movimento da bossa nova (CAMPOS, 1968a, p. 52)

No ano seguinte, o próprio Augusto de Campos retomou o termo em outro artigo, originalmente publicado em 1967. Nele, comentou sobre as canções "Alegria,

alegria" e "Domingo no parque", interpretadas respectivamente por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para o poeta, essas canções "retomam a 'linha evolutiva' da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras" (CAMPOS, 1968b, p. 132).

Tempos depois, já ao final da década de 1970, a jornalista Ana Maria Bahiana se valeu da categoria de *linha evolutiva* para analisar alguns cancionistas daquele decênio. Para a autora, essa vertente evolutiva da música popular brasileira estava associada a compositores de formação universitária (BAHIANA, 2005, p. 41). Com isso, os continuadores dessa linhagem naquela década, ainda segundo a jornalista, eram os cancionistas provenientes também do meio universitário, dentre os quais destaca Ivan Lins e Gonzaguinha, citando ainda outros nomes como Ruy Mauritu, José Jorge Miquinioty, Cesar Costa Filho, Ronaldo Monteiro de Souza, Aldir Blanc, João Bosco, Walter Franco e Sergio Sampaio.

Vê-se, por fim, que a ideia da *linha evolutiva* chegou até os compositores da chamada Vanguarda Paulista, atuantes nas décadas de 1980 e de 1990. Para Pedro Mourão, integrante do grupo Rumo, "a ideia era evoluir... Era uma ideia clara de evolução criativa. Estávamos influenciados pela ideia de 'linha evolutiva da MPB'" (apud FENERICK, 2007, p. 21). Do mesmo modo, Arrigo Barnabé afirmava: "O objetivo é querer entrar na linha evolutiva... A linha evolutiva a partir da Tropicália" (apud FENERICK, 2007, p. 21).

Por certo, é preciso olhar de maneira crítica para esse suposto "evolucionismo" na música popular brasileira; afinal, como lembra Fenerick (2007, p. 22) essa linhagem evolutiva também vem sendo empregada como um distintivo de *legitimação cultural* e é preciso cuidado para que os trabalhos acadêmicos não se transformem em mera *confirmação ideológica* disso. Contudo, por mais que seja problemática a aplicação do conceito de evolução, proveniente das ciências naturais, na análise da cultura, não se pode deixar de constatar que a ideia da *linha evolutiva* orientou as escolhas estéticas dos agentes desse universo e os discursos que envolviam essa produção. Mais do que uma construção imaginada por um cantor e compositor, a *linha evolutiva* passou a se constituir como algo aceito coletivamente, como se existisse de fato a possibilidade de se traçar essa linhagem da mesma forma que se traça uma árvore genealógica.

Para os propósitos aqui pretendidos, convém reforçar ainda uma vez mais o papel desempenhado pela ideia de linha evolutiva na configuração de um projeto historiográfico. A ideia da existência de uma linhagem evolutiva na música popular brasileira começou a orientar *um tipo* de olhar para o passado musical, que se manifesta nos trabalhos memorialistas sobre a música popular brasileira e nos discursos dos próprios músicos. Certamente, trata-se de um olhar *seletivo* e *excludente* que é guiado por valores do período em que se situa o observador, mas que acabou organizando a produção musical do passado com certa teleologia, elegendo do repertório de períodos anteriores aquilo que já teria algum germe da "moderna" e "evoluída" música popular brasileira. Isso faz com que, em grande medida, a história da música popular brasileira se resuma a história da linha evolutiva. Assim, de Pixinguinha a Arrigo Barnabé, foi construída a narrativa de uma história majoritariamente linear, onde cada proposta estética aparece como um desenvolvimento da anterior.

8.3 O "lado B" da linha evolutiva

No que concerne à música dos anos 1940 e 1950, em geral os únicos artistas que entraram na *linha evolutiva* foram justamente os *precursores* da bossa nova. Complementarmente o baião, a marcha e até mesmo o samba, que em muitos discursos produzidos nesse período apareciam sob o signo da *brasilidade* ou da *autenticidade*, passaram a ser considerados como sinônimo de *mau gosto* ou de *atraso*. E se havia divergências em relação ao bolero, ao tango e ao samba-canção melodramático, a partir da consagração dessa linhagem supostamente evolutiva, eles se tornavam definitivamente os *vilões* da música popular daquele período.

O jornalista Ruy Castro talvez seja um dos principais porta-vozes desse tipo de interpretação. Em seu livro sobre a bossa nova, o autor lamenta o fato de que um dos maiores sucessos do grupo vocal Os Cariocas no ano de 1950 tenha sido justamente com a gravação "[daquele] ritmo que, para alguns, só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala: o baião" (CASTRO, 1990, p. 60). O mesmo autor ironiza ainda a proliferação do acordeom – ou melhor, das "sanfonas cafonas", como diz o jornalista – ao final da década de 1950.

> Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E o pior é que não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos o de João Donato – mas as *sanfonas cafonas* de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina. (CASTRO, 1990, p. 197, grifos nossos)

O mesmo autor, em sua narrativa sobre a criação do fã-clube Sinatra-Farney, caracteriza a presença das marchinhas no período carnavalesco como algo *massacrante*, e exalta os fundadores do clube por não estarem "saracoteando" ao som desse repertório. Referindo-se ao verão de 1949, o jornalista narra:

> De três em três minutos, a Rádio Nacional martelava "Chiquita bacana", com Emilinha Borba, e "General da Banda", com Blecaute. Era um massacre, a que nem os surdos eram poupados. [...]
> Para quem não gostava de samba e tinha horror de carnaval, podia ser um inferno. (CASTRO, 1990, p. 31)

Porém, em meio ao "massacre", Castro narra um grupo que buscava se distinguir desse cenário. Tratava-se de

> uma turma de moças e rapazes da Tijuca, na Zona Norte carioca, [que] tinha mais o que fazer além de saracotear em volta do Rei Momo. Estavam muito ocupados reformando, pintando e decorando uma espécie de porão [...], [que] estava sendo maquiado para tornar-se a sede de um fã-clube – o primeiro do Brasil. (CASTRO, 1990, p. 31-2)

Tal descrição de Castro aponta para um claro processo de distinção. Contudo, a distinção se dava justamente pela recusa de um repertório brasileiro e aproximação da música estadunidense. Aos olhos de uma parcela significativa da crítica musical dos anos 1940 e 1950, esse seria um sinal de *deturpação* da música brasileira. Porém, para Ruy Castro, era uma forma de fugir do *inferno* e do *massacre* do carnaval e de suas marchinhas.

Castro também não deixa de fazer sua crítica ao bolero, considerado como um deturpador da música brasileira. Diz o autor:

> Acredito que o bolero, de certa maneira, foi uma influência negativa para a música brasileira [...]. O bolero, como praticamente toda música popular em língua espanhola, tende um pouco para a canastrice. Então as letras desses sambas-canções eram passionais e reduziam toda a riqueza temática que a música brasileira tinha desde os anos 30 e grande parte dos 40. Até então o samba brasileiro falava de tudo, falava de malandro, falava de operário, falava da mulher

> como vilã, da mulher como Amélia, do homem que era esperto, do homem que era corno, criticava os costumes da sociedade, falava da atualidade. E, de repente, tudo isso meio que se perdeu em função daquelas letras melosas e demagógicas da canção abolerada. (CASTRO, 2003, p. 19)

O bolero é retratado, portanto, como aquele que acabou com a riqueza da música popular brasileira. Segundo esse olhar, sambas-canções passionais, letras melosas e demagógicas da canção só apareceram a partir da canção abolerada, que sufocou outros temas. Trata-se, obviamente, de uma visão bem particular e que distorce uns fatos. Apenas para apontar um deles, basta que se escutem canções comentadas na seção 7 para que constatar que a canção dos anos 1940 e 1950 não suprimiu o tema da *mulher como vilã*, mas, ao contrário, desenvolveu-o.

Para Severiano e Mello, o bolero seria o responsável pelo surgimento do chamado “samba-de-fossa”:

> A onda do bolero que invadiu o Brasil no final dos anos quarenta, acabou por influenciar o surgimento do fenômeno “samba-de-fossa” que marcou a década seguinte. Surgiriam, assim, dezenas de composições que contavam desenganos, solidões, amores infelizes, muitas delas tendo como cenário bares e boates. (SEVERIANO e MELLO, 1998, p. 293)

Castro considera igualmente o bolero como sendo uma das bases do samba-canção. Para o autor, esse foi um “ritmo que surgiu quando o samba e a canção foram apanhados na cama [...] – embora houvesse suspeitas de que o pai da criança fosse o bolero, num momento em que o samba estava distraído” (CASTRO, 1990, p. 90). Por sua vez, Albin completa esse diagnóstico, entendendo que os tangos argentinos também foram responsáveis pela configuração melodramática do samba-canção nos anos 1950. Para o autor, “samba-canção mais padronizado só viria mesmo a tornar definitiva sua forma estrutural no começo dos anos 1950” (ALBIN, 2003, p. 153). Tal padronização seria constituída por elementos literários e orquestrais provenientes “dos boleros e dos cabarés latino-americanos, com seus corações despedaçados, e cujas origens literárias remotas estão no tango argentino lacrimogêneo e quase sempre trágico” (ALBIN, 2003, p. 154).

Adotando características dos boleros e dos tangos, o samba-canção aparecia como um repertório a ser criticado. Assim, para Albin, “como todo modismo que se preze, o samba-canção dos anos 1950 foi como uma enxurrada, um rio caudaloso que agregou *lixo*, *sujeira* e muitos *nomes sem valor*” (ALBIN, 2003, p. 154, grifos nossos).

Dessa ampla produção de “mau gosto”, só se salvariam os *precursores* da bossa nova. É o que se lê no encarte que acompanha o disco *Johnny Alf e os precursores da bossa nova*, que integra a coleção *Nova História da Música Popular Brasileira*. No diagnóstico ali apresentado, a alternativa ao “reinado” dos boleros e sambas-canções era a produção de Dick Farney, Garoto, Marino Pinto, Vadico, Johnny Alf, Luís Bonfá e João Donato. Antes de falar dos precursores, o texto exalta a música estadunidense, considerando-a como signo de qualidade técnica, e rejeita o “vozeirão”, demonstrando muitas afinidades com o texto de Brasil Rocha Brito, anteriormente exposto.

> No início da década de 40, imperavam no Brasil o bolero e o samba-canção. [...] Enquanto isso, nos Estados Unidos surgia uma nova concepção melódica dentro do jazz – o be-bop – no qual era forte o improviso. [...] Nessa época e ainda nos EUA surgia uma nova maneira de conceber a interpretação – o cool jazz: músicos de apurado conhecimento técnico procuravam adequar à composição alguns recursos eruditos, sem dispensar o improviso.
> O cool é elaborado, contido, sem contrastes agudos, não procura pontos emocionais máximos nem mínimos.
> E no canto já não há o vozeirão, que alterna sussurro e grito, que soluça.
> No cool o canto é quase fala e integra-se na obra ao invés de se destacar dela. Admirador de Frank Sinatra e no rastro de seu estilo, Dick Farney cantava de forma quase cool. (ABRIL CULTURAL, 1978, p. 7)

Desse modo, orientados pela sonoridade jazzística e “atacados” por baiões e boleros, essa geração buscava se diferenciar:

> E entre músicos e compositores brasileiros já se formava, em 1949, uma geração de inconformados com os padrões musicais vigentes: Garoto, Marino Pinto, Vadico, Johnny Alf e, mais tarde, Luís Bonfá e João Donato, entre outros. Sua admiração pela música americana influía nos temas brasileiros que tocavam. Alguns deles passaram de precursores a integrantes do movimento que, depurando toda a gama de influências sobre a criação musical, consolidaria a bossa nova. (ABRIL CULTURAL, 1978, p. 7)

A partir desse conjunto de representações sobre a música popular dos anos 1940 e 1950, compreende-se que há semelhanças e diferenças entre, de um lado, os embates produzidos nesse período e, de outro, os olhares que se construíram sobre sua música em épocas posteriores, sobretudo após a consagração da bossa nova e da consolidação da ideia da *linha evolutiva*. Embora uma parte dos críticos daqueles decênios tivesse a sensação de uma *decadência* da música brasileira, isso se dava, de acordo aquele diagnóstico, graças à *invasão* do repertório estrangeiro, onde o bolero, o tango e a música dos Estados Unidos apareciam igualmente como “vilões”. Nesse

contexto, o choro, o samba e, em menor grau, o baião figuravam como repertório *autêntico* e supostamente livre das modas internacionais. A partir da consagração da bossa nova, o jazz moderno passou a figurar como sinônimo de excelência musical. Com isso, o bolero se estabeleceu como uma "influência deletéria" para a música brasileira, bem como o baião e o samba-canção passam a ser entendidos como signo de *mau gosto*.

Portanto, tem-se indícios de que, em grande medida, a imagem *negativa* que se construiu sobre a música aqui estudada teve sua origem em períodos *posteriores*. A consagração da bossa nova corresponde em certa medida à vitória dos *modernizadores* no debate musical, que acabou de certo modo silenciando algumas das vozes mais ligadas à defesa do *autêntico*. Assim, o referencial moderno redefine uma hierarquia de legitimidades que começava a se esboçar no período. Se o choro e o samba *tradicionais* ocupavam o topo dessa hierarquia nos anos 1950, na década seguinte o samba precisaria se *modernizar* para manter semelhante posição. Se o bolero cantado por Roberto Luna ainda poderia ser preferido em relação ao samba, isso não mais aconteceria a partir do olhar da *linha evolutiva*. Assim se configurava, portanto, o "lado B" da "grande" música popular brasileira.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na terceira seção do presente estudo, foi possível verificar em quais termos se travaram alguns dos debates em torno da música popular no Brasil durante as décadas de 1940 e 1950. Conforme exposto, consolidava-se nesse período uma crítica especializada, que se reunia majoritariamente em torno da *Revista da Música Popular*, com um pensamento voltado para defesa da *autenticidade* na música. Nesse sentido, a presença do repertório internacional no mercado fonográfico brasileiro era avaliada como algo que descaracterizaria a música nacional. Aparentemente, a presença contínua do jazz nas páginas desse periódico seria uma contradição com o seu discurso, na medida em que indicaria uma valorização desse repertório por parte de seus críticos. Porém, essa valorização se dava somente naquilo que era entendido como seu viés *autêntico*, associado ao jazz antigo e aos negros estadunidenses. Mesmo assim, essa modalidade do jazz deveria ficar restrita a seus limites geográficos e étnicos, ou seja, deveria continuar sendo praticada pelos negros nos Estados Unidos, podendo apenas ser *apreciada* pelos músicos brasileiros, mas não incorporada por eles.

Configurava-se, assim, um olhar para a música popular orientado pela ideia de *pureza*, no qual os compositores e intérpretes associados ao repertório avaliado como *autêntico* alcançavam maior reconhecimento por parte da crítica. Dentro desse quadro, Pixinguinha ocupava posição de destaque, sendo considerado como alguém que nunca havia se deixado levar por nenhuma “moda” musical, o que teria mantido íntegra a *autenticidade* de sua produção. Além dele, Jacob do Bandolim foi outro instrumentista ligado ao choro que alcançou grande consagração, recebendo vários elogios da crítica por sua atuação musical.

Dentre os compositores de canções, Noel Rosa, já falecido, gozava de grande prestígio, sendo considerado como um dos expoentes do samba dos anos 1930. Complementarmente, os sambistas da “Velha Guarda” e aqueles ligados aos morros cariocas também foram bastante exaltados pela crítica musical. Ainda entre os compositores de samba, Dorival Caymmi e Ary Barroso apareciam como grandes representantes e defensores dessa música *verdadeiramente brasileira*.

Diante dessa valorização da música brasileira, cantores ligados ao samba também obtiveram grande prestígio, como foram os casos de Aracy de Almeida, Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Marília Batista e Orlando Silva, todos estes estampados nas capas da RMP. Dentre eles, destacava-se Francisco Alves, exaltado não só por suas qualidades vocais, mas por ter sido um dos grandes intérpretes do samba. Do mesmo modo, a cantora Inezita Barroso recebia muitos elogios por parte da crítica especializada tanto por interpretar um repertório ligado a um imaginário rural, que remetia ao ideal de *autenticidade*, mas principalmente por supostamente não se vincular aos mecanismos *comerciais* que envolviam a música popular. Nesse sentido, seu prestígio era superior, por exemplo, ao de Luiz Gonzaga que, embora interpretasse um repertório que se revestia de signos de *pureza*, estabeleceu vínculos mais estreitos com os mecanismos de promoção da indústria fonográfica.

Dentro desse quadro, os intérpretes brasileiros que se aproximavam da canção dos Estados Unidos eram tratados com certa desconfiança, pois estariam se pautando por um segmento considerado como *comercial* e *falso*. Os alvos dessa crítica eram sobretudo os cantores brancos que emergiram no contexto das *big bands*, como Bing Crosby e Frank Sinatra, bem como seus "imitadores" locais. Porém, a crítica acabava se estendendo a todo o jazz *moderno*, mesmo em sua vertente instrumental. Já havia indícios de que esse repertório carregava consigo a ideia de *sofisticação*; porém, para esse pensamento, sofisticar-se significava afastar-se da *verdadeira* música. Portanto, a sofisticação musical não aparecia como algo positivo, mas negativo.

Tendo em mente esse cenário, não é difícil perceber que uma parcela do repertório de Nelson Gonçalves tenha sido produzida em conformidade com esses parâmetros de legitimidade até então estabelecidos. Isso se expressa, por exemplo, em seu estilo interpretativo, que foi modelado a partir dos cantores de maior consagração na década de 1930, sobretudo de Orlando Silva e Francisco Alves, suas principais referências. Complementarmente, os arranjos de seus sambas e sambas-canções, segmentos bastante recorrentes em sua fonografia, costumavam empregar um acompanhamento mais *tradicional*, priorizando o conjunto regional, tendo contado por vezes até mesmo com participação do consagrado Jacob do Bandolim.

Além disso, nem em sua maneira de cantar e tampouco nas canções por ele interpretadas podem ser verificados elementos que seriam considerados como *sofisticados*. Ao invés dos “acordes americanos” tão criticados por Ary Barroso, as canções interpretadas por Nelson Gonçalves se utilizavam predominantemente de uma harmonia triádica, de melodias constituídas sobre as notas desses acordes e cujas modulações, quando empregadas, caminhavam geralmente para tons vizinhos. Por fim, mesmo nas letras das canções por ele interpretadas podem ser localizados traços de permanência em relação ao repertório precedente, como se observou no imaginário em torno do botequim e das mulheres da noite, que podem remeter a Noel Rosa ou a Ary Barroso, ambos bastante legitimados naquele contexto.

Há que se ressaltar, porém, que o cancioneiro de Nelson Gonçalves desse período também traz canções ligadas ao repertório internacional, especialmente o tango, que foi retomado pelo intérprete num período em que esse segmento musical já dava sinais de enfraquecimento no mercado musical brasileiro. Complementarmente, cabe destacar que muitas de suas canções se valeram de acompanhamentos orquestrais, alguns com ênfase nas cordas friccionadas, outros com alguma proximidade com as *big bands*, que poderiam ser avaliados como de *mau gosto*. Por último, Nelson Gonçalves não manteve distanciamento dos mecanismos promocionais da indústria fonográfica, mas, ao contrário, atuou intensamente nas rádios, a ponto de ter até seu próprio programa, envolveu-se nos concursos de Rei do Rádio e marcou presença nas páginas de periódicos como a *Revista do Rádio*. Dessa forma, diante dos critérios estabelecidos por esse setor da crítica musical dos anos 1940 e 1950, Nelson Gonçalves certamente não atingia o prestígio de um Pixinguinha ou de um Noel Rosa, mas possivelmente estaria melhor cotado do que alguns “deturpadores” de nossa música, dentre os quais talvez se incluíssem nomes como o de Dick Farney.

Por outro lado, conforme já se ressaltou, ao longo dos anos 1940 e 1950 começou a surgir um corpo de entusiastas do jazz moderno, composto tanto por praticantes desse estilo quanto por críticos. Para esse grupo, o jazz aparecia como um referencial de *sofisticação*, porém não mais pensado como algo depreciativo e sim valorativo, pois representaria *apuro técnico* e *modernização*. Com isso, a apropriação do

jazz moderno e da canção estadunidense se configuravam como um elemento de distinção em relação a uma parcela da produção musical da época.

De certo modo, com a consagração da bossa nova e da ideia de *linha evolutiva*, essa visão ainda emergente nas décadas de 1940 e 1950 acabou se sobrepondo a outras vozes. Com isso, o jazz moderno deixava de ser considerado como falso e passava a ser avaliado como algo de grande *elaboração*. Complementarmente, as avaliações reticentes em torno de Frank Sinatra também foram desfeitas, e ele passou a ser visto como um modelo de canto *cool*, refinado, que serviu de referência para a geração de Dick Farney, que desaguaria na bossa nova.

A princípio, isso levaria a pensar que o tema da *descaracterização* da música popular brasileira, que orientou muitos debates do círculo da RMP, teria sido abandonado. Porém, ao invés disso, o que ocorreu foi uma *redefinição*, por meio da qual o jazz foi excluído do rol de segmentos musicais que *deturpavam* a música brasileira. Com isso, o único "inimigo" da produção musical nacional passou a ser o repertório proveniente dos demais países da América Latina, com destaque especial para o bolero e, em menor grau, para o tango, beguine, guarânia, mambo e outros.

Diante desses novos critérios, pode-se deduzir que a avaliação da produção de Nelson Gonçalves era outra. Seu vínculo com a *tradição* do samba, embora não significasse sinal de desprestígio, já não se constituiria como um dos principais critérios de consagração. Por outro lado, seu estilo interpretativo, que não se inspirava nos moldes de Frank Sinatra, passaria a ser considerado como derivado de *efeitos fáceis* e *lugares-comuns*, usados de forma *abusiva*, para lembrar as adjetivações já apresentadas de Brasil Rocha Brito no item 8.1. Do mesmo modo, suas letras também seriam desvalorizadas em virtude de um maior distanciamento em relação à *polidez* que passava a pautar o repertório da nascente *moderna* música popular brasileira.

Algumas reflexões de Umberto Eco (2014) podem ser úteis para examinar o contexto aqui apresentado. Embora trabalhe em uma escala de tempo mais ampla do que a aqui contemplada, o autor traz alguns exemplos de produções culturais que, ao logo dos anos, foram avaliadas de maneiras bastante distintas. Dentre eles, Eco menciona que a *Divina Comédia*, considerada como uma das grandes obras de Dante Alighieri (c.1265-1321), foi "tachada de tosca e obscura" por Saverio Bettinelli (1718-

1808), um jesuíta de “indiscutível bom gosto” para os padrões da época (ECO, 2014, 391). Conforme mostra o autor, o caso da *Divina Comédia* não se constitui num caso isolado, mas, ao contrário, pode ser verificado em diversas outras situações. Para esclarecer essa afirmação, Eco (2014, p. 393) apresenta uma lista com diversas produções culturais que foram criticadas em seu tempo e que, futuramente, vieram alcançar reconhecimento, dentre as quais se incluíam peças de compositores da música erudita europeia como Bach, Beethoven, Chopin e Brahms.

Eco também discute a situação contrária, na qual algo que era visto como belo e passa a não ser mais compreendido dessa maneira, que ilustra através dos padrões de beleza física: “Observamos incrédulos as fotos das atrizes dos filmes mudos sem entender como seus contemporâneos podiam considerá-las fascinantes e não poderíamos, por outro lado, incluir uma mulher rubenesca[67] em um desfile de modas” (ECO, 2014, p. 391). Dessa forma, o autor mostra que as definições de gosto são, muitas vezes, estabelecidas por uma *sensibilidade estética dominante* que é definida por um corpo de artistas e críticos, que se tornam reconhecidos como peritos em “coisas belas”. Desse modo, certas produções são tachadas como de “mau” gosto “porque a sensibilidade estética dominante, muitas vezes *a posteriori*, definiu-as como reprováveis” (ECO, 2014, p. 394).

Algo semelhante acontece no caso de Nelson Gonçalves. Sua produção se aproximava de modelos considerados legítimos para o cenário musical dos anos 1940 e 1950. Nesse sentido, o fato de ter sido sucessor de Francisco Alves como Rei do Rádio não se configura somente como um mecanismo de *marketing*, mas também atesta que havia um reconhecimento por parte de público e críticos de que, em certa medida, Nelson Gonçalves representava a continuidade do estilo consagrado de Alves. Porém, no contexto posterior à bossa nova, delineava-se uma nova *sensibilidade estética dominante*, pautada por parâmetros dos quais a produção de Gonçalves se distanciava. Seu estilo mais próximo ao melodrama não era compatível com a sensibilidade mais polida que foi sendo gestada na zona sul carioca ao longo das décadas de 1940 e 1950.

[67] Referência ao estilo do pintor Peter Paul Rubens (1577-1640), que costumava retratar personagens mais obesos em suas telas.

Com isso, o cantor e seu repertório passaram a ser relegados à condição de “mau” gosto por essa crítica musical.

Assim, cabe retomar as ideias de Jairo Severiano, com as quais se iniciou esse trabalho: Nelson Gonçalves teria tudo para ser reconhecido como um dos “Quatro Grandes” (SEVERIANO, 2008, p. 302), mas isso não aconteceu. Assim, reafirma-se a explicação, enunciada já na Introdução, de que o intérprete atuou num momento de *reconfiguração nos padrões de gosto* da canção popular no Brasil. Assim, sua produção possuía características muito semelhantes às de Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, mas a avaliação de seu repertório não foi feita a partir dos mesmos critérios. Disso decorre também a possibilidade de que, caso Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo tivessem iniciado sua trajetória nos anos 1940 e 1950, talvez não tivessem alcançado o mesmo reconhecimento que acabaram acumulando.

Desse modo, as distinções entre a *boa* e a *má* música popular brasileira podem ser pensadas, inspirando-se no historiador Roger Chartier, como *categorias de percepção do real*. Conforme discute o autor, uma determinada realidade social não é lida de maneira neutra, mas sempre a partir de “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social” (CHARTIER, 1990, p. 17). Essas categorias, às quais o historiador chama de *representações*, são construídas pelos diferentes grupos da sociedade, entrando muitas vezes em conflito umas com as outras. Assim, para Chartier, estudar essas lutas de representações pode ajudar a “compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Dentro do que se pôde observar, durante as décadas de 1940 e 1950, a crítica musical foi o palco de um conflito entre diferentes representações sobre a canção popular, que se polarizavam entre os defensores da *tradição* e os *modernizadores*, ambos buscando impor uma leitura sobre a produção musical baseada em seus padrões de gosto. Conforme atestou Saraiva, no contexto dos anos 1950, ao menos no debate em relação à música estadunidense, a maioria dos críticos brasileiros privilegiavam o jazz *tradicional* (SARAIVA, 2007, p. 46). Porém, a partir da consolidação da bossa nova, as lentes dos *modernos* começavam a se sobressair. Desse modo, a produção musical,

inclusive a do passado, passava a ser apreendida a partir dos critérios estabelecidos pelo grupo de entusiastas da *moderna* música popular brasileira.

Essas representações que a crítica musical pós-bossa nova construiu se materializam nas narrativas e nos discursos produzidos sobre a música popular. A construção de uma *linha evolutiva*, bem como o estabelecimento dos *precursores* configuram-se como exemplos disso. Conforme atestam algumas discussões já apresentadas, o posicionamento dos *modernos* se pautou por uma atitude de *distinção*, o que implicava em certa ruptura com a produção musical. Porém, para poder se *apoiar em ombros de gigantes*[68], a bossa nova buscou, desde suas primeiras críticas, construir os seus antecedentes. Foi isso que fez Brasil Rocha Brito em seu texto, já citado, no qual afirmava que a bossa nova não é inamistosa com nomes como Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso e Dorival Caymmi, mas entende que estes também foram inovadores a seu tempo. Dessa forma, o crítico acabava aproximando a geração bossanovista desses antecedentes pelo fato de que todos teriam promovido modificações na música de seu tempo.

Desse modo, o estabelecimento dos *precursores* e a organização de uma *linha evolutiva* podem ser entendidas, partindo-se de Foucault, como construções discursivas que buscam dar unidade a fenômenos que estão dispersos (FOUCAULT, 2010, p. 24). Embora as discussões do autor se situem no âmbito da Historiografia, elas podem trazer elementos para se pensar o caso aqui discutido. Em primeiro lugar, Foucault parte da compreensão de que as narrativas históricas não são algo dado de antemão, mas, pelo contrário, consistem numa maneira de se ordenar os dados da realidade, ou seja, em organizar os documentos. Assim, “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história e, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2010, p. 10).

Portanto, se o documento não é a história em si, mas apenas o dado a partir do qual são construídas as narrativas, uma das questões que se colocam para a

[68] Essa imagem foi proposta pelo historiador medievalista Jacques Le Goff em seu texto “Antigo/moderno” (LE GOFF, 2003, p. 173-203). O autor a utilizou para mostrar certas estratégias através das quais diferentes tendências de modernização se consolidaram sem que isso implicasse numa ruptura total com o passado.

Historiografia é perceber *de que maneira* essas narrativas foram construídas. Nesse sentido, Foucault afirma que a História, em sua forma clássica, buscava a continuidade dos acontecimentos, de modo que as rupturas costumavam ser apagadas para que se construísse um discurso unificador. Em suas palavras,

> o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – é o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. (FOUCAULT, 2010, p. 9)

Com isso em mente, pode-se dizer que a *linha evolutiva* da música popular brasileira trabalha, à semelhança das modalidades clássicas das narrativas históricas, na busca de uma continuidade e na supressão das rupturas. Tome-se como exemplo a pequena linhagem elaborada por Caetano Veloso, na qual figuravam Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Cyro Monteiro e Dorival Caymmi. Para se postular uma continuidade entre a produção desses cantores e a bossa nova, diversas rupturas e diferenças precisam ser apagadas. Apenas para ilustrar, convém lembrar que os "acordes americanos" que permeiam a produção bossanovista foram amplamente criticados por Ary Barroso na já mencionada matéria publicada pela RMP (ver item 3.5). Além disso, por mais que, conforme mostrou Garcia (1999), a rítmica do samba elaborada por Ismael Silva e seus companheiros do Estácio se faça presente na batida do violão de João Gilberto, caberia questionar se haveria desdobramentos da *temática* do samba malandro no repertório da bossa nova. Em outras palavras: para se estabelecer essa linhagem evolutiva, faz-se necessário construir um olhar seletivo sobre a realidade, que apaga as diferenças para reuni-las sob um fundo de igualdade.

Dentro dessa construção discursiva realizada pelos *modernos*, não havia espaço para tangos, boleros, sambas-canções "abolerados", melodramas, "mulheres da noite" e vozeirões. Os parâmetros que passaram a nortear as discussões de gosto musical mostravam-se próximos daqueles que se gestaram durante os anos 1940 e 1950 pelos entusiastas do jazz moderno, mas que, naquele contexto, ainda não haviam conseguido se estabelecer. Porém, com a consagração da bossa nova e da *linha evolutiva*, as produções que não se aproximavam desse ideário ficavam relegadas a um segundo plano, ou seja, ao "lado B" da "boa" música popular brasileira.

Retornando a Nelson Gonçalves, pode-se considerar que, em síntese, sua não-consagração como um dos “Quatro Grandes”, bem como sua associação a esse “lado B” da linha evolutiva, deveu-se em grande medida à consolidação de certas *categorias de apreensão do real* por setores ligados à *moderna* música popular brasileira. Assim, embora o intérprete continuasse sendo o mesmo que havia sucedido Francisco Alves como Rei do Rádio, os critérios para definir a realeza haviam se modificado. Com isso, a coroa era retirada dos cancionistas que retratavam as mulheres que saíam pela noite e adormeciam na rua para ser entregue àqueles que retratavam as morenas das praias cariocas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, dissertações, teses e artigos acadêmicos

ABRIL CULTURAL. *Johnny Alf e os precursores da bossa nova.* São Paulo, 1978. LP e encarte (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

ADORNO, Theodor W. *Current of music.* Malden; Cambridge: Polity Press, 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Os reis da voz.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

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

_____. *Almanaque da Rádio Nacional.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA JUNIOR, Antônio Mendes. Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas. In: GOMES, Ângela Maria de Castro et al. O Brasil republicano, v. 10: sociedade e política (1930-1964). 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. v. 3. p. 273-309. (História geral da civilização brasileira; t. 3, v. 10)

ALVES, Elder P. Maia. *A sociologia de um gênero:* o baião. Maceió: EDUFAL, 2012.

AVANCINI, Maria Marta Picarelli. Na Era de Ouro das Cantoras do Rádio. *Luso-Brazilian Review*, 30, 1993, p. 85-93.

_____. *Nas tramas da fama:* as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50. 1996. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

BAHIANA, Ana Maria. A "linha evolutiva" prossegue – a música dos universitários. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70:* ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano / Editora SENAC Rio, 2005, p. 41-52.

BARBOSA, Airton Lima (coord.) Que caminho seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira,* Rio de Janeiro, ano I, nº 7 p. 375-85, mai. 1966.

BARROSO, Marco Aurélio. *A revolta do boêmio*: a vida de Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2001.

BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e crítica:* polifonia de vozes da imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa:* antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 13-40. (Coleção Debates, v. 3)

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante:* uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular. In: CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa:* antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968a, p. 47-53. (Coleção Debates, v. 3)

_____. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa:* antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968b, p. 129-33. (Coleção Debates, v. 3)

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARDOSO JUNIOR, Abel. *Francisco Alves:* as mil canções do rei da voz. Curitiba: Edições Revivendo, 1998.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Razão e sentimento na comunicação musical:* estudos sobre a dialética do Iluminismo. Lisboa: Relógios D'Água, 1999.

CASTRO, Ruy. Samba-canção, uísque e Copacabana. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003, p.15-24.

_____. *Chega de saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZES, Henrique. *Choro:* do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim:* o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIOCCI, Sandra; CARRASCO, Ney. Os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, p. 74-98, jul.-dez. 2013.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

COLLIER, James Lincoln. *Jazz:* a autêntica música Americana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

DICIONÁRIO Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ECO, Umberto. *História da feiura.* Rio de Janeiro: Record, 2014.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: TAGG, Philip; HORN, David (ed.). *Popular Music Perspectives*. Göteborg: Göteborg and Exeter, 1982, p. 52-81. Disponível em: <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2013.

FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio:* cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FEDERICO. Maria Elvira Bonavita. *História da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1982.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas:* a produção da vanguarda paulista (1979-2000). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007.

_____. Noel Rosa, o samba e a criação da música popular brasileira. *História hoje*, v. 4, n. 12, p. 1-25, abr. 2007. Disponível em: <http://www.anpuh.org/revistahistoria/view?ID_REVISTA_HISTORIA=12>. Acesso em 03 jul. 2013.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular:* a "autenticidade" no samba e no choro. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERRETTI, Mundicarmo. *Baião dos dois:* a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber.* 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro, 1930-1964. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *O Brasil republicano, tomo III:* economia e

cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 461-500. (História geral da civilização brasileira; t. 3, v. 4)

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Ideias*, Campinas, n. 7, p. 81-110, 2o sem. 2013.

_____. *Melancolias, Mercadorias:* Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. *Bim Bom:* a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles:* history & analysis. 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1987.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *"A caminho do mar":* a experiência da modernidade na Bossa Nova. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

HIGA, Evandro Rodrigues. *Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé:* estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande/ MS. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.173-206.

LENHARO, Alcir. Fascínio e solidão: as cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo. *Luso-Brazilian Review*, 30, 1993, p. 75-84.

_____. *Cantores do rádio:* trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LOPES, Juarez Rubens Brandão; PATARRA, Neide. Redistribuição regional e rural-urbana da população brasileira. *Cadernos Cebrap*, n. 20, p. 17-40, 1975.

LOPES, Marcílio Marques. *Ai Ioiô:* elaborações rítmicas da linha melódica no samba-canção. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LOPES ALBRICKER, Marcos Vinícius. *A* big band *brasileira:* a contribuição de Severino Araújo e sua *Orquestra Tabajara*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo:* análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p.329-64, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/109/108>. Acesso em: 28 out. 2014.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, novembro de 1992.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou:* uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

_____. *Procesos de comunicación y matrices de cultura:* itinerario para salir de la razón dualista. México: Ediciones G. Gili, 1989.

MARTINI, Silvia Rosana Madena. *O IBOPE, a opinião pública e o senso comum dos anos 1950:* hábitos, preferências, comportamentos e valores dos moradores dos grandes centros urbanos (Rio de Janeiro e São Paulo). Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

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

MATOS, Maria Izilda S.; FARIA, Fernando A. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues:* o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. Noel Rosa: uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1990.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.) *Balanço da Bossa:* antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 55-111. (Coleção Debates, v. 3)

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (coord); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil:* contrastes da intimidade. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.559-658.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado:* crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: o espírito do Tempo: I, neurose. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil:* a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, set./nov. 2010.

_____. *A síncope das ideias:* a questão da tradição na música popular brasileira. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. "Seguindo a canção': engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969. São Paulo: Annablume, 2001.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização.* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana:* culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues.* Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A moderna tradição brasileira.* 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade:* o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: Pioneira / Ed. da Univ. de São Paulo, 1967.

PINHEIRO, Claudia. *A Rádio Nacional:* alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

POLETTO, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira (1953-1958).* Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curso de Pós-Graduação em História, Curitiba, 2004.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga.* São Paulo, SP: Terceira Margem, 2000.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas.* Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SAMSON, Jim. Chopin and Genre. *Music Analysis*, vol. 8, n. 3, out-1989, p.213-231.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí:* um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz:* discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

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

SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. *Musical Quaterly*, v. 88, n. 2, 1998.

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; _____. *A canção no tempo:* 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência de desenvolvimento. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *O Brasil republicano, tomo III:* economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 209-45. (História geral da civilização brasileira; t. 3, v. 4)

SOUZA, Tárik de. Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical. In: *COLEÇÃO Revista da Música Popular.* Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 16-22.

TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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

_____. *Música popular:* do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaios 69).

_____. Nestas velhas operetas, o retrato de uma época. In: ABRIL CULTURAL. *Vicente Celestino.* São Paulo, 1977, p. 2. LP e encarte (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira).

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor:* a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana*, v. 2, p. 48-56, 1999.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo, SP: Via Lettera: FAPESP, 2003.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil:* a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em Surdina*: sonoridade e escutas nos anos 1950. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

WASSERMAN, Maria Clara. Decadência: a Revista da Música Popular e a cena musical brasileira dos anos 1950. *Revista Eletrônica Boletim do Tempo*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 22, Rio, 2008. Disponível em: <http://tempo.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4116%3Aa-revista-da-musica-popular-e-a-cena-musical-brasileira-nos-anos-50&catid=210&lang=es>. Acesso em 17 jun. 2014.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda:* contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec / Educ, 1993.

Periódicos

A VOLTA de Fafá. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 343, 7 abr. 1956, p. 33.

BARBOSA, Abelardo Chacrinha. Chacrinha musical. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 30, 4 abr. 1950, p. 22.

BIOGRAFIAS em pílulas. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 2, mar. 1948, p. 20.

CASPARY. Leve, que não é pesada... *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, fev. 1948, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&PagFis=9>. Acesso: 03 abr. 2014.

CAYMMI, Dorival. ...E o samba?... *Flan*, Rio de Janeiro, n. 2, 15 a 25 abr. 1953. Caderno 2, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=100331&PagFis=48>. Acesso: 28 mar. 2014.

DICK Farney. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 6, 24 jun. 1944, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&PagFis=27300>. Acesso em: 30 nov. 2015.

DIZ-QUE discos. *Flan*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, 21 a 27 jun. 1953. Caderno 2, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=100331&PagFis=330>. Acesso: 21 mai. 2014.

FESTA Junina no Rádio. *A noite*, Rio de Janeiro, n. 14126, 21 jun. 1952, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=348970_05&PagFis=13105>. Acesso em: 12 mai. 2014.

FRANCISCO Carlos. *Última hora.* Rio de Janeiro, ano 4, n. 1.155, 26 mar. 1955, caderno 2, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=23550>. Acesso em: 20 jun. 2014.

GONÇALVES, Sylvino. “Cortando o pano”... por “17.700”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 536, 12 jan. 1946, p. 60. Disponível em: <>. Acesso em: 20 nov. 2015.

LUÍS, Fernando. Luiz Gonzaga vai escolher um novo rei do baião. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 338, 3 mar. 1956, p. 21-3.

MAIS ORDEM nos auditórios. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 224, 26 dez. 1953.

POR TRÁS do dial. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 333, 21 fev. 1942, p. 40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&PagFis=19969>. Acesso em: 25 nov. 2015.

RADIOLÂNDIA. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda., ano III, n. 181, 21 set. 1957.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda., n. 285, 26 fev. 1955.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda., n. 69, 2 jan. 1951.

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora Ltda., n. 91, 5 jun. 1951.

OS MELHORES do rádio. *Revista do Rádio,* Rio de Janeiro, n. 133, 25 mar. 1952, p. 49.

PASSOS, Claribalte. Disc Jockey “Carioca”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 958, 13 fev. 1954, p. 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=xx2252&PagFis=60097>. Acesso em: 30 abr. 2014.

_____. A música brasileira no exterior. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 849, 10 jan. 1952, p. 52. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&PagFis=52052>. Acesso em: 01 abr. 2014.

TAYLOR, Daniel. Os maiorais da música popular em 1951. *Carioca,* Rio de Janeiro, n. 849, 10 jan. 1952, p. 38-9, 62 (Variedades musicais). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=xx2252&PagFis=52038>. Acesso em: 01 abr. 2014.

_____. Quais os expoentes da música popular de todo mundo? *Carioca,* Rio de Janeiro, n. 839, 1 nov. 1951, p. 38 (Variedades musicais). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830259&PagFis=51382>. Acesso em: 01 abr. 2014.

_____. Noticiário dos Fan Clubs. *Carioca,* Rio de Janeiro, n. 748, 2 fev. 1950, p. 54 (Jazz, blues e swings). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830259&PagFis=45577>. Acesso em: 27 mai. 2014.

Bases de dados

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Disco.* Recife, [20--]. Disponível em: <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>. Acesso em: 21 set. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Acervo.* Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <http://acervo.ims.com.br/>. Acesso em: 06 jan. 2015.

Fonogramas e vídeos

ALF, Johnny. Rapaz de bem. Intérprete: Johnny Alf. In: ALF, Johnny. *Rapaz de bem / O tempo e o vento*. Copacabana, 1956. 1 disco sonoro, 78 rpm.

ALMEIDA, Antônio. Meus amores. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Meus amores / Aquela mulher*. RCA Victor, 1945. 1 disco sonoro, 78 rpm.

ALMEIDA, Aracy. *Passa mañana / Desde ontem*. Odeon, 1949. 1 disco sonoro, 78 rpm.

AMORIM, Jair; DUNGA. Conceição. Intérprete: Cauby Peixoto. In: PEIXOTO, Cauby. *Conceição / Bibape do Ceará.* Colúmbia, 1956. 1 disco sonoro, 78 rpm.

BARROSO, Ary. Foi ela. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *Foi ela / Garu dez*. RCA Victor, 1934. 1 disco sonoro, 78 rpm.

BATISTA, Wilson; CASTRO, Jorge de. Dolores Sierra. Interpretação: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Nossa Senhora das Graças / Dolores Sierra*. RCA Victor, 1956. 1 disco sonoro, 78 rpm.

BELLANDI, Oscar; FERREIRA, Djalma. Ela foi embora. Intérprete: Dick Farney. In: FARNEY, Dick. *Era ela / Ela foi embora*. Continental, 1946. 1 disco sonoro, 78 rpm.

BITTENCOURT, René; SAMPAIO, Raul. Nono mandamento. Intérprete: Cauby Peixoto. In: PEIXOTO, Cauby. *Nono mandamento / Meu amor por você.* RCA Victor, 1958. 1 disco sonoro, 78 rpm.

BONFÁ, Luís et al. *Orfeu da Conceição*. Odeon, 1956. 1 disco sonoro, LP.

CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Festa, 1958. 1 disco sonoro, LP.

DISCÉPOLO, Enrique Santos; FAISSAL, Lourival. Esta noite me embriago. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Meu vício é você / Esta noite me embriago*. RCA Victor, 1955. 1 disco sonoro, 78 rpm.

GOMES, Geraldo. Só eu. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Ave Maria no morro / Só eu*. RCA Victor, 1950. 1 disco 78 rpm.

GONÇALVES, Nelson. *50 anos de boemia, vol. I*. BMG Ariola, 1996. 1 disco sonoro, CD.

_____. *Nelson Gonçalves*. TV Cultura, 1993. 1 DVD.

_____. *Autorretrato*. BMG Ariola, 1989. 1 disco sonoro, LP.

_____. *Sempre boêmio.* RCA Victor, 1972. 1 disco sonoro, LP.

_____. *Nelson Gonçalves em Hi-Fi*. RCA Victor, 1959. 1 disco sonoro, LP.

_____. *Escultura*. RCA Victor, 1958. 1 disco sonoro, LP.

_____. *O tango na voz de Nelson Gonçalves.* RCA Victor, 1956. 1 disco sonoro, LP.

GONÇALVES, Nelson; LIMA, Arthur Moreira. *O boêmio e o pianista*. BMG Ariola, 1992. 1 disco sonoro, CD.

GOUVEIA, Evaldo; FERRAZ, Gilberto. Deixe que ela se vá. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Deixe que ela se vá / Destino*. RCA Victor, 1958. 1 disco 78 rpm.

JOBIM, Antônio Carlos; MORAES, Vinicius de. Mulher, sempre mulher. Intérprete: Roberto Paiva.

JOBIM, Antônio Carlos; BLANCO, Billy. Tereza da praia. Intérpretes: Dick Farney e Lúcio Alves. In: FARNEY, Dick. *Tereza da praia / Casinha pequenina.* Continental, 1954. 1 disco sonoro, 78 rpm.

MARTINS, Herivelto. Amigo. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Amigo / Mulheres de ninguém*. RCA Victor, 1950. 1 disco sonoro, 78 rpm.

MARTINS, Herivelto; GONÇALVES, Nelson. Estrelas na lama. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Mande notícias / Estrelas na lama*. RCA Victor, 1956. 1 disco sonoro, 78 rpm.

_____; _____. Redoma de vidro. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Redoma de vidro / A media luz*. RCA Victor, 1952. 1 disco sonoro, 78 rpm.

MARTINS, Herivelto; NASSER, David. Hoje quem paga sou eu. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Hoje quem paga sou eu / Enfermeira*. RCA Victor, 1955. 1 disco sonoro, 78 rpm.

MILFONT, Gilberto. Esquece. Intérprete: Dick Farney. In: FARNEY, Dick. *Esquece / Somos dois*. Continental, 1948, 1 disco sonoro, 78 rpm.

MOREIRA, Adelino. Silêncio da seresta. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Escultura / Silêncio da seresta*. RCA Victor, 1958. 78 rpm.

_____. A volta do boêmio. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Meu desejo / A volta do boêmio.* RCA Victor, 1956. 1 disco sonoro, 78 rpm.

_____. Meu vício é você. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Meu vício é você / Esta noite me embriago*. RCA Victor, 1955. 1 disco sonoro, 78 rpm.

PEIXOTO, Cauby. *Você, a música e Cauby*. Colúmbia, 1956. 1 disco sonoro, LP.

RÁDIO NACIONAL. *Ângela Maria canta*, 16 jul. 1955. Rio de Janeiro: Collector's. 1 arquivo sonoro digital.

_____. *Gente que brilha*, n. 4, 25 dez. 1950. Rio de Janeiro: Collector's. 1 arquivo sonoro digital.

_____. *Gente que brilha*, n. 1, 23 out. 1950. Rio de Janeiro: Collector's. 1 arquivo sonoro digital.

REIS, Dilermando; AMORIM, Jair. Que me importa. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Que me importa / História da Lapa.* RCA Victor, 1957. 1 disco sonoro, 78 rpm.

REIS, Mário. *Uma jura que eu fiz / Mulato bamba*. Odeon, 1932. 1 disco 78 rpm.

RODRIGUES, Lupicínio. Vingança. Intérprete: Linda Batista. In: BATISTA, Linda. *Vingança / Dona divergência*. RCA Victor, 1951. 1 disco sonoro, 78 rpm.

_____. Nervos de aço. Intérprete: Francisco Alves. In: ALVES, Francisco. *Ave Maria / Nervos de aço.* Odeon, 1947. 1 disco sonoro, 78 rpm.

ROSA, Noel. Dama do cabaré. Intérprete: Orlando Silva. In: SILVA, Orlando. *Dama do cabaré / Cidade mulher*. Victor, 1936. 1 disco sonoro, 78 rpm.

SEIXAS, Américo; CHOCOLATE. Vida de bailarina. Intérprete: Ângela Maria. In: MARIA, Ângela. *Rua sem sol / Vida de bailarina*. Copacabana, 1953. 1 disco sonoro, 78 rpm.

SOUZA, Dário; MACEDO, Nóbrega de. Comentário. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. *Tudo menos carinho / Comentário.* RCA Victor, 1952. 1 disco sonoro, 78 rpm.

APÊNDICES

PESQUISA DE POPULARIDADE REVISTA *CARIOCA*

1951

Americanos

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Bing Crosby	1. Doris Day
2. Dick Haymes	2. Peggy Lee
3. Frank Sinatra	3. Dinah Shore
4. Andy Russel	4. Judy Garland, Helen Forrest e Dorothy Lamour

Melhor conjunto vocal masculino	Melhor conjunto vocal feminino
1. The King Cole Trio	1. Andrews Sisters
2. The Starlighters; The Pied Pipers; Mill's Brothers and The Ink Spots	2. The dinning Sisters

Melhor orquestra	Melhor música
1. Tommy Dorsey	1. "The song of Delilah"
2. Harry James	2. "The third man theme"; "I'm in the mood of love"
3. Sonny Burke; Paul Weston; Freddy Martin; Artie Shaw	3. "Night and day"
	4. "The stars will remember", "Lullaby of Broadway", "Blue moon", "Mona Lisa", "Be my love", "Again", "September song", "Ridders in the sky", "Begin the Beguine", "Always in my heart", "Melody time", "My dream is yours", "Three little words", "What good would the moon be?", "My foolish heart".

Brasileiros

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Carlos Galhardo	1. Emilinha Borba
2. Dick Farney	2. Marlene
3. Nelson Gonçalves	3. Linda Batista
4. Francisco Carlos	4. Isaurinha Garcia
5. Sílvio Caldas	5. Carmélia Alves, Angela Maria, Dalva de Oliveira
6. Orlando Silva, Albertinho Fortuna	6. Zezé Gonzaga, Dircinha Batista, Heleninha Costa
7. Jorge Goulart, Lucio Alves, Roberto Paiva, Luiz Gonzaga, Nuno Roland	

Melhor conjunto vocal masculino	Melhor conjunto vocal feminino
1. 4 Ases e 1 Coringa	1. Trio Madrigal
2. Os Cariocas	2. Três Marias
3. Trio Melodia, Vocalistas Tropicais, Trio de Ouro	
4. Anjos do Inferno	
5. Bando da Lua, Trigêmeos Vocalistas	

Melhor orquestra	Melhor música
1. Chiquinho	1. "Vingança"
2. Tabajara, Zacarias	2. "Canção de Dalila" (versão brasileira de "The song of Delilah")
3. Lyrio Panicalli	3. "Dez anos" (versão do bolero "Dez años")
4. Ruy Rey	4. "Meu Rio de Janeiro", "Delicado"
5. Oswaldo Borba	5. "Panchito no mambo"

6. Armando Belardi, Napoleão, Porto Alegre, Radamés Gnatalli, Orquestra Melódica

6. “Canção de amor”, “Nem o chopp”, “Pedacinhos do céu”, “Que será?”, “Você não me beija”, “O M da minha mão”, “Guarapari”, “Cartas coloridas”, “Sonhando”, “Somos dois”, “Dançando”, “Nunca mais”, “A grande verdade”, “O amor é uma canção”.

Mexicanos

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Gregorio Barrios 2. Pedro Vargas 3. Fernando Albuerne 4. Hugo Romani 5. Tito Guizar, Chucho Martinez, Alfonso Ortiz Tirado	1. Maria Luiza Landin 2. Ana Maria Gonzalez 3. Elvira Rios 4. Eva Garza, Maria Antonieta Pons, Tonia La Veja 5. Alba Nery, Adelina Garcia, Marga Lopes, Lupila Palomero

Melhor música
1. “Pecado” 2. “Maria Bonita” 3. “Compreension” 4. “Abraçame así”, “Sin ti” 5. “Oye”, “Acercate más”, “Palabras de mujer”, “Maria Dolores”, “Dos almas”, “Cancion del deslerto”, “Irremediablemente solo”, “Traicionera”, “Pedacito de cielo”, “Guadalajara”, “Mi carta”, “Vanidad”, “Diez años”, “Palida canción”

Cubanos

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Manolio Alvarez Mera 2. El Cubanito, Felix Villa, Miguelito Valdez, Bob Capo, Guilhermo Portabales, Fernando Valencia, Carlos Ramirez	1. Cuquita Carballo 2. Raito del Sol 3. Lia Pons 4. Lolita Mendez, Diosa Costella, Elza Miranda, Ninos Sevilla

Melhor orquestra	Melhor música
1. Xavier Cugat 2. Lecuona Cuban Boys 3. Desy Arnaz 4. Leon Abbeyes Rumba, Los Angeles, Miguelito Valdez, Juan Carlos Barbará	1. “Rumba azul” 2. “El cumbachero”, “Numa ilha com você”, “Las maracas de Cuba”, “La mucura”, “El pelequero”, “Juelve”, “Olhos verdes”, “Babalu”, “Ilha de Capri”, “Cubanacan”

Afro-cubanos

Melhor orquestra	Melhor música
1. Perez Prado 2. Arturo Artures	1. “Mambo jambo” 2. “Mambo n. 5”

Italianos

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Beniamino Gigli 2. Gino Bechi 3. Mario Lanza 4. Carlo Buti 5. Ernesto Bonino, Tito Schipa, Luciano Tajoli	1. Maria Simonetti 2. Tati Casoni 3. Lilia Silvi, Daniele Delarme
Melhor conjunto vocal masculino	**Melhor conjunto vocal feminino**

Melhor música
1. “La strada del bosco"
2. “O sole mio”, “Mattinata”
3. “Vivere”
4. “Torna”, “Richiamo damore”, “Guitarra romana”, “Marta”, “Ritornello”, “Melancolica luna”, “The voglio tanto bene”, “Cuore napoletano”, “Arrivederci Roma mia”, “Magica visioni”, “Scrivimi”, “Manobras de amor”

Argentinos

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Fernando Borel 2. Hugo Del Carril 3. Carlos Gardel, Alberto Arenas, Alberto Castillo, Alberto Marino	1. Libertad Lamarque 2. Tania, Sisa Mavel, Ainda Salas
Melhor orquestra	**Melhor música**
1. Francisco Canaro 2. Anibal Troilo 3. Oswaldo Pugliese	1. “Sin palabras” 2. “La cumparsita”, “La mala” 3. “Mano a mano”, “Quartito azul” 4. “Angelitos negros”, “Pequeña”, “Una lagrima tuya”, “Cambalayo”, “Mentira”, “Margo”, “Alma de boemio”, “El dia que me quieras”, “Cafetin de Buenos Aires”, “Martirio”

Portugueses

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Alberto Ribeiro 2. Manoel Monteiro 3. José Antonio 4. Luiz Escobar	1. Ester de Abreu 2. Maria da Graça 3. Amalia Rodrigues 4. Olivinha Carvalho 5. Doris Monteiro, Dina Tereza, Maria da Luz
Melhor orquestra	**Melhor música**
	1. “Cantiga da rua”, “Ai mouraria” 2. “Perseguição” 3. “Nossa Senhora de Fátima”, “Coimbra”, “ai, ai, Portugal”, “Pobreza abandonada”, “As voltinhas do R. Douro”

Franceses

Melhor cantor	Melhor cantora
1. Charles Trenet 2. Maurice Chevalier 3. George Ulmer 4. Jean Sablon 5. Ives Montand	1. Jaqueline François 2. Edith Piaf 3. Luciene Delyle 4. Dany Dauberson 5. Luciene Moyer, Colette Mars, Miriane Mitchel, Susy Delan
Melhor conjunto vocal masculino	**Melhor conjunto vocal feminino**
Melhor orquestra	**Melhor música**
	1. “C’est si bom” 2. “La mer” 3. “Las feuilles mortes” 4. “Danse avec moi”, “Pigalle” 5. “Douce France”, “Bolero”, “La vie en rose”

Fonte: TAYLOR, Daniel. Os maiorais da música popular em 1951. *Carioca,* Rio de Janeiro, n. 849, 10 jan. 1952, p. 38-9, 62 (Variedades musicais). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=xx2252&PagFis=52038>. Acesso em: 01 abr. 2014.

DISCOS MAIS VENDIDOS SEGUNDO A *REVISTA DO RÁDIO*

A partir de sua edição número 15, de maio de 1949, a *Revista do Rádio* passou a apresentar uma listagem contendo as músicas mais vendidas. A partir desse número até o de março de 1950, tem-se a impressão de que essa pesquisa era feita mediante informações obtidas junto às gravadoras. Desse modo, as listagens informavam as duas ou três músicas mais vendidas de cada gravadora. A partir de abril de 1950, a pesquisa passou a ser feita mediante consulta às lojas de disco.

Em 1949, a revista lançava edições mensais, de modo que sua sondagem dos discos mais vendidos contemplava o período de um mês. A partir de 1950, o periódico se tornou semanal, e suas informações de vendagem de disco passam a se referir a esse intervalo de tempo.

Ainda que sejam muito interessantes, os dados de vendagem semanais ocupariam um grande espaço. Dessa forma, para a elaboração das listagens que se seguem, foi selecionado um exemplar de cada mês (em geral, o primeiro). Com isso, por mais que se percam alguns detalhes, pode-se ter um panorama geral sobre as músicas que se mantiveram entre as mais vendidas ao longo do ano.

1949

As edições de número 11 a 14, de janeiro a abril de 1949, não apresentaram listagem

n. 15, mai. 1949, p. 12					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Jacarepaguá	Paquito / Romeu Gentil / Marino Pinto	Vocalistas Tropicais	Marcha	Odeon
	Canta vagabundo	Roberto Martins / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Marcha	Victor
	Chiquita bacana	João de Barro / Alberto Ribeiro	Emilinha Borba	Marcha	Continental
02	Cabelos brancos	Herivelto Martins / Marino Pinto	Quatro Ases e Um Coringa	Samba	Odeon
	Moda da mula preta	Raul Torres	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
	Tem marujo no samba	João de Barro	Emilinha Borba e Nuno Roland	Samba	Continental
Música estrangeira					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mar negro				Odeon
	La vie en rose	Edith Piaf / Louiguy		Fox	Victor
	Se mui bien que venchas				Continental
	Brasil				Capitol
	Canário				Supraphon
	Eu vi um trevo de 4 folhas				MGM
02	La mer				Odeon
	Scrivini				Victor
	La vie en rose	Edith Piaf / Louiguy			Continental
	Mañana				Capitol
	Barril de chopp				Supraphon
	Jealousy				MGM

n. 16, jun. 1949, p. 35					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cabelos brancos	Herivelto Martins / Marino Pinto	Quatro Ases e Um Coringa	Samba	Odeon
	Moda da mula preta	Raul Torres	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
02	Cuanto le gusta	G. Ruiz / Fernando Lobo / Evaldo Rui	Dircinha Batista	Samba	Odeon
	André de sapato novo	André Vitor Correa	Benedito Lacerda e Pixinguinha	Choro	Victor
	Ponto final	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dick Farney	Samba	Continental
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**

01	Eu vi um trevo de 4 folhas		(órgão)		Odeon
	La vie en rose		Jean Sablon		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
	Eu vi um trevo de 4 folhas				MGM
	Canário				Supraphon
02	Una mujer		Gregório Barrios		Odeon
	Pecadora		Pedro Vargas		Victor
	La vie en rose		Ivon Curi		Continental
	La vie en rose		Edith Piaf		Colúmbia
	Mañana		Peg Lee		Capitol
	Jealousy				MGM
	Barril de chopp				Supraphon

n. 17, jul. 1949, p. 11					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	André de sapato novo	André Vitor Correa	Benedito Lacerda e Pixinguinha	Choro	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Você diz que é baiana	Raimundo Olavo / Elpídio Viana	Roberto Silva	Samba	Star
02	Cabelos brancos	Herivelto Martins / Marino Pinto	Quatro Ases e Um Coringa	Samba	Odeon
	Asa branca	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
	Ponto final	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dick Farney	Samba	Continental
	Casinha branca	Roberto Roberti / Arlindo Marques Júnior	Dircinha Batista	Marcha	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	I'm looking for a four leaf clover		Ruse Morgan		Odeon
	La vie en rose		Jean Sablon		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	Nugats de Cugat		Xavier Cugat		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
	Canário		(solo de violino)		Supraphon
	La vie en rose		Quarteto de Acordeom		Elite
02	Luna Lunera		Gregório Barrios		Odeon
	Un poquito de tu amor		Pedro Vargas		Victor
	La vie en rose		Ivon Curi		Continental
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia

	Mañana		Peg Lee		Capitol
	Barril de chopp		Peter Kreuder		Supraphon
	In the wood		Quarteto de Acordeom		Elite

n. 18, ago. 1949, p. 14					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cabelos brancos	Herivelto Martins / Marino Pinto	Quatro Ases e Um Coringa	Samba	Odeon
	André de sapato novo	André Vitor Correa	Benedito Lacerda e Pixinguinha	Choro	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Sanfoneiro Joaquim	Temistócles de Araújo / José Gonçalves	Zé e Zilda	Marcha	Star
02	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	Moda da mula preta	Raul Torres	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
	Ponto final	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dick Farney	Samba	Continental
	Você diz que é baiana	Raimundo Olavo / Elpídio Viana	Roberto Silva	Samba	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Maria bonita		Gregório Barrios		Odeon
	Maria bonita		Pedro Vargas		Victor
	Maria bonita		Chucho Martinez		Continental
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
	Canário		(solo de violino)		Supraphon
	In the wood		Quarteto de Acordeom		Elite
02	Pecadora		Elvira Rios		Odeon
	Pecadora		Pedro Vargas		Victor
	La vie en rose		Ivon Curi		Continental
	Numa ilha com você		Xavier Cugat		Colúmbia
	Mañana		Peg Lee		Capitol
	Jealousy		Peter Kreuder		Supraphon
	La vie en rose		Quarteto de Acordeom		Elite

n. 19, set. 1949, p. 6					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	Língua de preto	Honorino Lopes	Jacob do Bandolim	Choro	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental

	Sanfoneiro Joaquim	Temistócles de Araújo / José Gonçalves	Zé e Zilda	Marcha	Star
02	Trevo de 4 folhas	H. Wood / M. Dixon / Nilo Sérgio	Vocalistas Tropicais	Fox	Odeon
	Nega	Valdemar Gomes / Afonso Teixeira	Anjos do Inferno	Samba	Victor
	Ponto final	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dick Farney	Samba	Continental
	Você diz que é baiana	Raimundo Olavo / Elpídio Viana	Roberto Silva	Samba	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Maria bonita		Gregório Barrios		Odeon
	El cumbanchero		Desi Arnaz		Victor
	Maria bonita		Chucho Martinez		Continental
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
02	Pecadora		Elvira Rios		Odeon
	The rose		Gigli		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	Cuanto le gusta		Xavier Cugat		Colúmbia
	Mañana		Peg Lee		Capitol

n. 20, out. 1949, p. 5					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mangaratiba	Luiz Gonzaga / Humerto Teixeira	Quatro Ases e Um Coringa	Schottisch	Odeon
	Nega	Valdemar Gomes / Afonso Teixeira	Anjos do Inferno	Samba	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Juracy me deixou	Raimundo Olavo / Oldemar Magalhães	Roberto Silva	Samba	Star
02	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	Normalista	Benedito Lacerda / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
	Brasileirinho	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
	Candonga	Felisberto Martins / Fernando Martins	Marlene e Três Marias	Guaracha	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Venganza		Gregório Barrios		Odeon
	Granada		Carlos Ramirez		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	Douce France		James Trenet		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
02	Una mujer		Gregório Barrios		Odeon
	El cumbanchero		Desi Arnaz		Victor
	Maria bonita		Chucho Martinez		Continental

	La mer		James Trenet		Colúmbia
	Rumba boogie		Les Paul		Capitol

n. 21, nov. 1949, p. 5					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Massariquinho	Pedro Caetano / Clemente Muniz	Quatro Ases e Um Coringa	Samba	Odeon
	Normalista	Benedito Lacerda / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Violão	Vitório Júnior / Wilson Ferreira	Onéssimo Gomes	Samba	Star
02	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	Porque cantam os passarinhos	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Toada	Victor
	Me leva	Hervê Cordovil / Rochinha	Ivon Curi e Carmélia Alves	Toada	Continental
	Vida de minha vida	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	La mer		Charles Trenet		Odeon
	Para que recordar		Carlos Ramirez		Victor
	Maria bonita		Chucho Martinez		Continental
	Mãe		Alberto Ribeiro		Star
	Brasil		Les Paul		Capitol
02	Final		Gregório Barrios		Odeon
	El cumbanchero		Desi Arnaz		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	Pecadora		Juan Daniel		Star
	It's magic		Gordon Mac Rier		Capitol

n. 22, dez. 1949, p. 39					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Na Glória	Raul de Barros	Raul de Barros	Choro	Odeon
	Normalista	Benedito Lacerda / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
	Brasileirinho	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
	Silencioso	Dante Santoro / Ghiaroni	Albertinho Fortuna	Choro	Star
02	Passa mañana	Denis Brean / Blota Jr.	Araci de Almeida	Guaracha	Odeon
	Flor do abacate	Álvaro Sandim	Jacob do Bandolim	Choro	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Violão	Vitório Júnior / Wilson Ferreira	Onéssimo Gomes	Samba	Star
03	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon

	Porque cantam os passarinhos	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Toada	Victor
	Sempre teu	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dick Farney	Samba	Continental
	Vida de minha vida	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Star
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Somos		Gregório Barrios		Odeon
	Sin ti		Tito Guizar		Victor
	Se mui bien que vendras		Chucho Martinez		Continental
	Pecadora		Juan Daniel		Star
	On a slow boat to Chna		Benny Goodman		Capitol
	Canário		(solo de violino)		Supraphon
02	Pecadora		Elivira Rios		Odeon
	Para que recordar		Carlos Ramirez		Victor
	Maria bonita		Chucho Martinez		Continental
	Amor de mãe		Alberto Ribeiro		Star
	It's magic		Gordon Mac Read		Capitol
	Bombons vienenses		Grande Orquestra		Supraphon
03	Luna lunera		Gregório Barrios		Odeon
	Pecadora		Pedro Vargas		Victor
	La vie en rose		Ivon Curi		Continental
	Que te parece		Mário Camargo		Star
	Brasil		Les Paul		Capitol
	Mercado Persa		Grande Orquestra		Supraphon

1950

n. 23, jan. 1950					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Passarinho da lagoa	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Dircinha Batista	Toada	Odeon
	Normalista	Benedito Lacerda / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
	Me leva	Hervê Cordovil / Rochinha	Ivon Curi e Carmélia Alves	Toada	Continental
	Paulo da Portela	Aníbal da Silva / Éden Silva	Zé e Zilda	Samba	Star
02	Baile na Chacrinha	Jorge Tavares / Nestor de Holanda	Quatro Ases e Um Coringa	Marcha	Odeon
	Porque cantam os passarinhos	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Toada	Victor
	Jamais te esquecerei	Rago	Rago	Bolero	Continental
	Violão	Vitório Júnior / Wilson Ferreira	Onéssimo Gomes	Samba	Star
03	Não me toques	Zequinha de Abreu	Muraro	Choro	Odeon
	Mangaratiba	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Quatro Ases e Um Coringa	Schottisch	Odeon
	Qui nem jiló	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Marlene	Baião	Continental
	Vida de minha vida	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Star
Música estrangeira					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Frio en el alma		Gregório Barrios		Odeon
	Sin ti		Tito Guizar		Victor
	Maria Bonita		Chucho Martinez		Continental
	La Mer		Charles Trenet		Colúmbia
	On a slow boat to China		Benny Goodman		Capitol
	Balerina		Bing Crosby		Decca
02	Pecadora		Elvira Rios		Odeon
	Bolero		Luciénne Delyle		Victor
	Pecado		Chucho Martinez		Continental
	Douce France		Charles Trenet		Colúmbia
	Mañana		Peggy Lee		Capitol
	Love Letters		Victor Young		Decca
03	Luna lunera		Gregorio Barrios		Odeon
	Desesperadamente		Tito Schipa		Victor
	Pigalle		Ivon Curi		Continental

	Cortesias (Buttons and Brown, do filme “O Valente Treme-Treme”)		Dinhah Shore		Colúmbia
	Brasil		Les Paul		Capitol
	Riders in the sky		Bing Crosby		Decca

n. 24, fev. 1950					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Daqui não saio	Paquito / Romeu Gentil	Vocalistas Tropicais	Marcha	Odeon
	Balzaqueana	Nássara / Wilson Batista	Jorge Goulart	Marcha	Continental
	Jequitibá	José Ramos / Marcelino Ramos	Zé e Zilda	Samba	Star
	General da banda	Sátiro de Melo / Tancredo Silva / José Alcides	Linda Batista	Batucada	Victor
02	Charrete macia	Haroldo Lobo / David Nasser	- Dircinha Batista	Marcha	Odeon
	General da banda	Sátiro de Melo / Tancredo Silva / José Alcides	Blecaute	Samba	Continental
	Violão	Vitório Júnior / Wilson Ferreira	Onéssimo Gomes	Samba	Star
	Nega maluca	Fernando Lobo / Evaldo Rui	Linda Batista	Samba	Victor
03	A Lapa	Benedito Lacerda / Herivelto Martins	Francisco Alves	Samba	Odeon
	Negócio da China	Peterpan / Afonso Teixeira	Ruy Rey	Marcha	Continental
	Não mande bilhete	Aníbal da Silva / Eden Silva / Oldemar Magalhães	Roberto Silva	Samba	Star
	O soro e os velhinhos	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Linda Batista	Marcha	Victor
Música estrangeira					
No	**Título**		**Interpretação**		**Gravadora**
01	Frio en el alma		Gregório Barrios		Odeon
	Douce France		Charles Trenet		Colúmbia
	Maria Bonita		Chucho Martinez		Continental
	On a slow boat to China		Freddy Martin		Victor
	Blue moon		Paul Weston		Capitol
02	Una mujer		Gregório Barrios		Odeon
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia
	Pigalle		Ivon Cury		Continental
	Pecadora		Pedro Vargas		Victor
	On a slow boat to China		Benny Goodman		Capitol

n. 25, 04 mar. 1950					
Música nacional					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Daqui não saio	Paquito / Romeu Gentil	Vocalistas Tropicais	Marcha	Odeon
	Balzaqueana	Nássara / Wilson Batista	Jorge Goulart	Marcha	Continental

	Nega maluca	Fernando Lobo / Evaldo Rui	Linda Batista	Samba	Victor
	Jequitibá	José Ramos / Marcelino Ramos	Zé e Zilda	Samba	Star
02	Charrete macia	Haroldo Lobo / David Nasser	Dircinha Batista	Marcha	Odeon
	Eu já vi tudo	Peterpan / Amadeu Veloso	Emilinha e Marlene	Samba	Continental
	General da banda	Sátiro de Melo / Tancredo Silva / José Alcides	Linda Batista	Batucada	Victor
	Os caprichos meus	Geraldo Pereira / Arnaldo Passos	Roberto Silva	Samba	Star
03	Rei dos reis	Bibi / Fernando Martins	Alcides Gerardi	Samba	Odeon
	Negócio da China	Peterpan / Afonso Teixeira	Ruy Rey	Marcha	Continental
	Um falso amor	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira / Jorge Gonçalves	Gilberto Milfont	Samba	Victor
	A marcha do gago	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Oscarito	Marcha	Star
Música estrangeira					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Frio en el alma		Gregório Barrios		Odeon
	Douce France		Charles Trenet		Colúmbia
	Sin ti		Chucho Martinez		Continental
	Sin ti		Tito Guizar		Victor
	Blue moon		Paul Weston		Capitol
02	Mi carta		Hugo Romani		Odeon
	La mer		Charles Trenet		Colúmbia
	La vie en rose		Ivon Cury		Continental
	Angelitos negros		Pedro Vargas		Victor
	On a slow boat to China		Benny Goodman		Capitol

OBS.: discos mais vendidos não foram informados nas edições 26, 27, 28, 29 e 30.

n. 31, 11 abr. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Hipócrita		Fernando Fernandez	Bolero	
02	Pecado		Chucho Martinez	Bolero	
03	Ay de mi		Chucho Martinez	Bolero	
04	Viajando pelo Rio		Russ Morgan	Valsa	
05	Maracatucá	Geraldo Medeiros / J. Tavares	Vocalistas Tropicais	Maracatu	Odeon
06	Eu não sou marinheiro	Osvaldo dos Santos / Djalma Mafra	Jorge Veiga	Samba	Continental
07	Macumbô	José Leocádio / Odorico Lima	Severino Araújo e Orquestra Tabajara	Maracatu	Continental
08	Porto Rico	Fernando Lobo / Evaldo Rui	Dircinha Batista	Maracatu	Odeon
09	Quase maluco	Luiz Gonzaga / Victor Simon	Luiz Gonzaga	Chamego	Victor

n. 34, 02 mai. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Hipócrita		Fernando Fernandez	Bolero	
02	Ay de mi		Ruy Rey	Bolero	
03	Viajando pelo Rio		Russ Morgan	Valsa	
04	Macumbô	José Leocádio / Odorico Lima	Severino Araújo e Orquestra Tabajara	Maracatu	Continental
05	Qui nem jiló	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Luiz Gonzaga	Baião	
06	Porto Rico	Fernando Lobo / Evaldo Rui	Dircinha Batista	Maracatu	Odeon
07	Maracatucá	Geraldo Medeiros / J. Tavares	Vocalistas Tropicais	Maracatu	Odeon
08	Quase maluco	Luiz Gonzaga / Victor Simon	Luiz Gonzaga	Chamego	Victor
09	Baião de dois	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Emilinha Borba	Baião	Continental
10	Festa de São Jorge	Roberto Martins / Ari Monteiro	Gilberto Alves	Samba	Victor

n. 39, 06 jun. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Naná	Rutinaldo / Ruy Rey	Ruy Rey	Rumba	Continental
02	Hipócrita		Fernando Fernandez	Bolero	
03	Tambaú	Severino Araújo / Silvino Lopes	Severino Araújo e Orquestra Tabajara	Samba	Continental
04	Ay de mi		Chucho Martinez	Bolero	
05	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
06	Timidez	Oldemar Magalhães / Humberto Teixeira	Francisco Carlos	Bolero	Victor
07	Vida da minha vida	Ataulfo Alves	Déo	Samba	Continental
08	Garota do café	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba	Victor
09	Jangadeiro	José Gonçalves / Airton Amorim	Zé e Zilda	Baião	Star
10	Ave Maria no morro	Herivelto Martins	Nelson Gonçalves	Samba	Victor

n. 43, 4 jul. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
02	Paraíba	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Emilinha Borba	Baião	Continental
03	A dança da moda	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
04	O sanfoneiro só tocava isso	Haroldo Lobo / Geraldo Medeiros	Dircinha Batista	Marcha	Odeon
05	Hipócrita		Fernando Fernandez	Bolero	

06	O baile começa às nove	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Roberto Silva	Marcha	Star
07	Garota do café	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba	Victor
08	Jangadeiro	José Gonçalves / Airton Amorim	Zé e Zilda	Baião	Star
09	Cariri	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Quatro Ases e um Coringa	Baião	Victor
10	Um gesto... uma frase...	Roberto Martins / Mário Lago	Carlos Galhardo	Samba	Victor

n. 47, 01 ago. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
02	17 légua e meia	Humberto Teixeira / Carlos Barroso	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
03	Caminho certo	Herivelto Martins / David Nasser	Trio de Ouro	Samba	Victor
04	Você não me beija	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Samba	Victor
05	Garota do café	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba	Victor
06	Vai de vez	Ary Barroso	Linda Batista	Samba	Victor
07	Antonico	Ismael Silva	Alcides Gerardi	Samba	Odeon
08	Maria Rosa	Lupicínio Rodrigues / Alcides Gonçalves	Francisco Alves	Samba	Odeon
09	Amigo	Herivelto Martins	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
10	Bico doce	Haroldo Barbosa	Emilinha Borba	Bolero mambo	Continental

n. 52, 5 set. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Caminho certo	Herivelto Martins / David Nasser	Trio de Ouro	Samba	Victor
02	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
03	Maria Rosa	Lupicínio Rodrigues / Alcides Gonçalves	Francisco Alves	Samba	Odeon
04	Você não me beija	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Samba	Victor
05	Que será?	Marino Pinto / Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Bolero	Odeon
06	Minha santa	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Alves	Toada	Victor
07	Vai de vez	Ary Barroso	Linda Batista	Samba	Victor
08	Derramaro o gai	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Quatro Ases e Um Coringa	Baião	Victor
09	Amigo	Herivelto Martins	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
10	Bico doce	Haroldo Barbosa	Emilinha Borba	Bolero mambo	Continental

n. 56, 3 out. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**

01	Chofer da praça	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Luiz Gonzaga	Mazurca	Victor
02	Que será?	Marino Pinto / Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Bolero	Odeon
03	Você não me beija	Peterpan / Ari Monteiro	Carlos Galhardo	Samba	Victor
04	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
05	Pé de manacá	Hervê Cordovil / Mariza P. Coelho	Isaurinha Garcia	Baião	Victor
06	Caminho certo	Herivelto Martins / David Nasser	Trio de Ouro	Samba	Victor
07	Migalhas	Lupicínio Rodrigues / Felisberto Martins	Linda Batista	Samba-canção	Victor
08	Faísca	Lauro Maia / Penélope	Violeta Cavalcanti	Choro	Odeon
09	Quando o inverno passar	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba	Victor
10	Derramaro o gai	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Quatro Ases e Um Coringa	Baião	Victor

n. 61, 7 nov. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Errei, sim	Ataulfo Alves	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
02	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
03	Que será?	Marino Pinto / Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Bolero	Odeon
04	Chofer da praça	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Luiz Gonzaga	Mazurca	Victor
05	Derramaro o gai	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Quatro Ases e Um Coringa	Baião	Victor
06	Boiadeiro	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Luiz Gonzaga	Toada	Victor
07	Disco voador	José Gonçalves / Abelardo Barbosa	Zé Gonzaga	Choro	Odeon
08	Caminho certo	Herivelto Martins / David Nasser	Trio de Ouro	Samba	Victor
09	Quando o inverno passar	Peterpan / Ari Monteiro	Gilberto Milfont	Samba	Victor
10	Xanduzinha	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Luiz Gonzaga	Baião	Victor

n. 65, 5 dez. 1950					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Madalena	Ari Macedo / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
02	Errei, sim	Ataulfo Alves	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
03	Deus lhe pague	Polera / David Nasser / André Penazzi	Francisco Alves	Samba	Odeon
04	Nosso lar	Luiz Soberano / Jorge Gonçalves	Safira	Samba	Odeon
05	Morro de Santo Antônio	Herivelto Martins / Benedito Lacerda	Trio de Ouro	Samba	Victor

06	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
07	Que será?	Marino Pinto / Mário Rossi	Dalva de Oliveira	Bolero	Odeon
08	Boiadeiro	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Luiz Gonzaga	Toada	Victor
09	Meu apito	Fardel / E. Camargo	Gilberto Alves	Samba	Victor
10	Disco voador	José Gonçalves / Abelardo Barbosa	Zé Gonzaga	Choro	Odeon

1951

n. 69, 02 jan. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Madalena	Ari Macedo / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
02	Lili	Haroldo Lobo / David Nasser	Francisco Alves	Samba	Odeon
03	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
04	Sereia de Copacabana	Wilson Batista / Nássara	Jorge Goulart	Marcha	Continental
05	Sambou de pé no chão	Ataulfo Alvez / Garcez	Carlos Galhardo	Batucada	Victor
06	Tomara que chova	Paquito / Romeu Gentil	Emilinha Borba	Marcha	Continental
07	Ai, cachaça	Fernando Lobo / Manezinho Araujo	Blecaute	Batucada	Continental
08	Toureiro	Haroldo Lobo / David Nasser	Trio de Ouro e Nelson Gonçalves	Marcha	Victor
09	Ela	Geraldo Pereira / Arnaldo Passos	Geraldo Pereira	Samba	Sinter
10	Pra seu governo	Haroldo Lobo / Milton Oliveira	Gilberto Milfont	Samba	Victor

n. 74, 06 fev. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
02	Deus lhe pague	Polera / David Nasser / André Penazzi	Francisco Alves	Samba	Odeon
03	Casinha pequenina	(modinha popular)	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
04	Madalena	Ari Macedo / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
05	Sambou de pé no chão	Ataulfo Alvez / Garcez	Carlos Galhardo	Batucada	Victor
06	Pra seu governo	Haroldo Lobo / Milton Oliveira	Gilberto Milfont	Samba	Victor
07	Zum-zum	Paulo Soledade / Fernando Lobo	Dalva de Oliveira	Marcha	Odeon
08	Marcha do neném	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Oscarito	Marcha	Sinter
09	Perdi meu lar	Geraldo Pereira / A. Passos	Emilinha Borba	Samba	Continental
10	Sereia de Copacabana	Wilson Batista / Nássara	Jorge Goulart	Marcha	Continental

n. 78, 06 mar. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
02	Errei, sim	Ataulfo Alves	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
03	Casinha pequenina	(modinha popular)	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
04	Maringá	Joubert de Carvalho	Mário Genari Filho	Baião	Odeon

05	Derramaro o gai	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Quatro Ases e Um Coringa	Baião	Victor
06	Pé de manacá	Hervê Cordovil / Mariza P. Coelho	Isaurinha Garcia	Baião	Victor
07	Chofer da praça	Evaldo Rui / Fernando Lobo	Luiz Gonzaga	Mazurca	Victor
08	Deus lhe pague	Polera / David Nasser / André Penazzi	Francisco Alves	Samba	Odeon
09	Nosso lar	Luiz Soberano / Jorge Gonçalves	Safira	Samba	Odeon
10	Tudo acabado	J. Piedade / Osvaldo Martins	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon

n. 82, 3 abr. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
02	Canção de amor	Elano de Paula / Chocolate	Elizete Cardoso	Samba	Todamérica
03	Pedacinhos do céu	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
04	Maringá	Joubert de Carvalho	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
05	Calúnia	Marino Pinto / Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
06	Baião em Paris	Humberto Teixeira	Carmélia Alves	Baião	Continental
07	O beijo da paz	Altamiro Carrilho / Jota Freire	Emilinha Borba	Samba	Continental
08	Pé de manacá	Hervê Cordovil / Mariza P. Coelho	Isaurinha Garcia	Baião	Victor
09	Olhos de gato	Carlos Brandão / Edmundo Souza	Francisco Carlos	Samba-canção	Victor
10	Cavaleiro de Cristo	Ari Monteiro / Peterpan	Gilberto Milfont	Samba	Victor

n. 86, 01 mai. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Delicado	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Baião	Continental
02	Canção de amor	Elano de Paula / Chocolate	Elizete Cardoso	Samba	Todamérica
03	Calúnia	Marino Pinto / Paulo Soledade	Dalva de Oliveira	Samba	Odeon
04	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
05	Maringá	Joubert de Carvalho	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
06	Afinal	Ismael Neto / Luiz Bitencourt	Heleninha Costa	Bolero	Sinter
07	Casinha pequenina	(modinha popular)	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
08	Caminho errado	Ismael Neto / P. Marques	Os Cariocas	Samba	Sinter
09	Pedacinhos do céu	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
10	Cavaleiro de Cristo	Ari Monteiro / Peterpan	Gilberto Milfont	Samba	Victor

n. 91, 5 jun. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
02	Delicado	Waldir Azevedo / Ari Vieira	Waldir Azevedo e Ademilde Fonseca	Baião	Todamérica
03	Afinal	Ismael Neto / Luiz Bitencourt	Heleninha Costa	Bolero	Sinter
04	Dá-me tuas mãos	Erasmo Silva / Jorge de Castro	Elisete Cardoso	Samba	Todamérica
05	Pedacinhos do céu	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
06	Canção de amor	Elano de Paula / Chocolate	Elizete Cardoso	Samba	Todamérica
07	Oriental	Pedro Raimundo	Pedro Raimundo	Baião	Todamérica
08	Não interessa, não	José Menezes	José Menezes	Baião	Sinter
09	Caminho errado	Ismael Neto / P. Marques	Os Cariocas	Samba	Sinter
10	Baião em Paris	Humberto Teixeira	Carmélia Alves	Baião	Continental

n. 95, 3 jul. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Delicado	Waldir Azevedo / Ari Vieira	Waldir Azevedo e Ademilde Fonseca	Baião	Todamérica
02	Cantigas de S. João – seleção	V. A.	Trio Melodia e Trio Madrigal	Músicas juninas	Continental
03	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
04	Afinal	Ismael Neto / Luiz Bitencourt	Heleninha Costa	Bolero	Sinter
05	Chuá-chuá	Ary Pavão / Sá Ferreira	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
06	Quando o tempo passar	Herivelto Martins / David Nasser	Dircinha Batista e Trio de Ouro	Bolero	Odeon
07	Dez anos	Raphael Hernandez / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
08	Oriental	Pedro Raimundo	Pedro Raimundo	Baião	Todamérica
09	Dia dos namorados	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Blecaute	Baião	Continental
10	A carroça quebrou na estrada	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Linda Batista	Coco	Victor

n. 100, 7 ago. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Dez anos	Raphael Hernandez / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
02	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
03	Delicado	Waldir Azevedo / Ari Vieira	Waldir Azevedo e Ademilde Fonseca	Baião	Todamérica
04	Afinal	Ismael Neto / Luiz Bitencourt	Heleninha Costa	Bolero	Sinter

05	Beijinho doce	Nhô Pai	Adelaide Chiozzo e Eliana	Valsinha	Copacabana
06	Vingança	Lupicínio Rodrigues	Linda Batista	Samba-canção	Victor
07	Bicharada	Djalma Ferreira	Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo	Baião	Continental
08	Dá-me tuas mãos	Erasmo Silva / Jorge de Castro	Elisete Cardoso	Samba	Todamérica
09	Não interessa, não	José Menezes / Luiz Bitencourt	César de Alencar e Heleninha Costa	Baião	Sinter
10	Chuá-chuá	Ary Pavão / Sá Ferreira	Mário Genari Filho	Baião	Odeon

n. 104, 4 set. 1951					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Vingança	Lupicínio Rodrigues	Linda Batista	Samba-canção	Victor
02	Dez anos	Raphael Hernandez / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
03	Beijinho doce	Nhô Pai	Adelaide Chiozzo e Eliana	Valsinha	Copacabana
04	Meu sonho é você	Átila Nunes / Altamiro Carrilho	Orlando Correia	Samba-canção	Todamérica
05	De papo pro ar	Joubert de Carvalho	José Menezes	Baião	Sinter
06	Bicharada	Djalma Ferreira	Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo	Baião	Continental
07	Oriental	Pedro Raimundo	Pedro Raimundo	Baião	Todamérica
08	Quando o tempo passar	Herivelto Martins / David Nasser	Dircinha Batista e Trio de Ouro	Bolero	Odeon
09	Cabeça inchada	Hervê Cordovil	Carmélia Alves, Adelaide Chizzo e Eliana	Baião	Continental
10	Chuá-chuá	Ary Pavão / Sá Ferreira	Mário Genari Filho	Baião	Odeon

n. 108, 2 out. 1951, p. 8					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	São Cosme e Damião	Ary Monteiro / Roberto Martins	Gilberto Alves	Valsa	Victor
02	Dez anos	Raphael Hernandez / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
03	Vingança	Lupicínio Rodrigues	Trio de Ouro Linda Batista	Samba-canção	Victor
04	Meu sonho é você	Átila Nunes / Altamiro Carrilho	Orlando Correia	Samba-canção	Todamérica
05	Granada	Agustin Lara	Os Copacabana	Samba	Sinter
06	Cumaná	Allen / Hilmann / Spina	Waldir Calmon	Guaracha	Star
07	Beijinho doce	Nhô Pai	Adelaide Chiozzo e Eliana	Valsinha	Copacabana
08	Oriental	Pedro Raimundo	Pedro Raimundo	Baião	Todamérica
09	Doce amor	David Nasser / Francisco Alves	Carlos Galhardo	Toada	Victor

10	Quando o tempo passar	Herivelto Martins / David Nasser	Dircinha Batista e Trio de Ouro	Bolero	Odeon

n. 113, 6 nov. 1951, p. 10					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Meu sonho é você	Átila Nunes / Altamiro Carrilho	Orlando Correia	Samba-canção	Todamérica
02	Canção de Dalila	Victor Young / Lourival Faissal	- Emilinha Borba com Trio Madrigal - Zezé Gonzaga	Bolero	- Continental - Sinter
03	Galo Garnizé	Abel Ferreira / Antônio Almeida	Ademilde Fonseca	Choro	Todamérica
04	Doce amor	David Nasser / Francisco Alves	Carlos Galhardo	Toada	Victor
05	Bicharada	Djalma Ferreira	Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo	Baião	Continental
06	Beijinho doce	Nhô Pai	Adelaide Chiozzo e Eliana	Valsinha	Copacabana
07	Sabiá	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
08	Dez anos	Raphael Hernandez / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
09	Os dias que eu lhe dei	Newton Teixeira / Airton Amorim	Linda Rodrigues	Samba-canção	Star
10	Granada	Agustin Lara	Os Copacabana	Samba	Sinter

n. 117, 4 dez. 1951, p. 8					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Canção de Dalila	Victor Young / Lourival Faissal	- Emilinha Borba com Trio Madrigal - Zezé Gonzaga	Bolero	- Continental - Sinter
02	Galo Garnizé	Abel Ferreira / Antônio Almeida	Ademilde Fonseca	Choro	Todamérica
03	Meu sonho é você	Átila Nunes / Altamiro Carrilho	Orlando Correia	Samba-canção	Todamérica
04	Luar de Paquetá	Freire Júnior	Carolina Cardoso de Menezes	Baião	Sinter
05	Sabiá	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Luiz Gonzaga	Baião	Victor
06	Me deixe em paz	Monsueto Menezes / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
07	Não tenho você	Ari Monteiro / Paulo Marques	Ângela Maria	Samba	Victor
08	Se você se importasse	Peterpan	Dóris Monteiro	Samba	Todamérica
09	Madame Butterfly	Ricardo Galeno / Antônio Almeida / Jair Amorim	Joel e Gaúcho	Marcha	Todamérica
10	Ana Maria	Luiz Soberano / Bichara	Francisco Carlos	Samba	Victor

1952

n. 123, 15 jan. 1952, p. 6[69]					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Me deixe em paz	Monsueto Menezes / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
02	Marchinha dos velhos	Garcez / Arnaldo Passos	Roberto Paiva	Marcha	Sinter
03	Ana Maria	Luiz Soberano / Bichara	Francisco Carlos	Samba	Victor
04	Sassaricando	Luiz Antônio / Oldemar Magalhães / Zé Mário	Virgínia Lane	Marcha	Todamérica
05	Lata d'água	Luiz Antônio / J. Júnior	Marlene	Samba	Continental
06	Nem o chope	Herivelto Martins / Benedito Lacerda	Nelson Gonçalves	Marcha	Victor
07	Vagabundo	Evaldo Ruy / Mário Amorim	Orlando Silva	Samba	Star
08	Madame Butterfly	Ricardo Galeno / Antônio Almeida / Jair Amorim	Joel e Gaúcho	Marcha	Todamérica
09	Mundo de zinco	Nássara / Wilson Batista	Jorge Goulart	Samba	Continental
10	Hoje ou amanhã	Norival Reis / Rutinaldo	Joel e Gaúcho	Samba	Todamérica
	Camponesa	Peterpan / Afonso Teixeira	Emilinha Borba	Marcha	Continental

n. 127, 12 fev. 1952, p. 25[70]					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Me deixe em paz	Monsueto Menezes / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor
02	Sassaricando	Luiz Antônio / Oldemar Magalhães / Zé Mário	Virgínia Lane	Marcha	Todamérica
03	Ana Maria	Luiz Soberano / Bichara	Francisco Carlos	Samba	Victor
04	Quem chorou fui eu	Haroldo Lobo / M. de Oliveira	Jorge Veiga	Samba	Continental
05	Marchinha dos velhos	Garcez / Arnaldo Passos	Roberto Paiva	Marcha	Sinter
06	Nem o chope	Herivelto Martins / Benedito Lacerda	Nelson Gonçalves	Marcha	Victor
07	Lata d'água	Luiz Antônio / J. Júnior	Marlene	Samba	Continental
08	Mundo de zinco	Nássara / Wilson Batista	Jorge Goulart	Samba	Continental
09	Maria Candelária	Klécius Caldas / Armando Cavalcante	Blecaute	Marcha	Continental
10	Meu Senhor	Oldemar Magalhães	Ademilde Fonseca	Samba	Todamérica

n. 130, 4 mar. 1952, p. 25					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Me deixe em paz	Monsueto Menezes / Airton Amorim	Linda Batista	Samba	Victor

[69] n. 121, 1 jan. 1952: não disponibilizado pela Hemeroteca
n. 122, 8 jan. 1952: não apresentou a listagem
[70] O número 126 da *Revista do Rádio*, de 5 de fevereiro de 1952, não apresentou a pesquisa de venda de discos.

02	Marchinha dos velhos	Garcez / Arnaldo Passos	Roberto Paiva	Marcha	Sinter
03	Sassaricando	Luiz Antônio / Oldemar Magalhães / Zé Mário	Virgínia Lane	Marcha	Todamérica
04	Quem chorou fui eu	Haroldo Lobo / M. de Oliveira	Jorge Veiga	Samba	Continental
05	Ana Maria	Luiz Soberano / Bichara	Francisco Carlos	Samba	Victor
06	Nem o chope	Herivelto Martins / Benedito Lacerda	Nelson Gonçalves	Marcha	Victor
07	Maria Candelária	Klécius Caldas / Armando Cavalcante	Blecaute	Marcha	Continental
08	Eva	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Marlene	Marcha	Continental
09	Mundo de zinco	Nássara / Wilson Batista	Jorge Goulart	Samba	Continental
10	Vagabundo	Evaldo Ruy / Mário Amorim	Orlando Silva	Samba	Star

n. 134, 1 abr. 1952, p. 43					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Se você se importasse	Peterpan	Dóris Monteiro	Samba	Todamérica
02	Não tenho você	Ari Monteiro / Paulo Marques	Ângela Maria	Samba	Victor
03	Meu sonho é você	Átila Nunes / Altamiro Carrilho	Orlando Correia	Samba-canção	Todamérica
04	Baião de Copacabana	Haroldo Barbosa / Lúcio Alves	Alcides Gerardi	Baião	Odeon
05	Sábado em Copacabana	Dorival Caymmi	Lúcio Alves	Samba	Continental

n. 139, 6 mai. 1952, p. 42					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Poeira do chão	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Dalva de Oliveira	Samba-canção	Odeon
02	Não tenho você	Ari Monteiro / Paulo Marques	Ângela Maria	Samba	Victor
03	Nunca	Lupicínio Rodrigues	Dircinha Batista	Samba-canção	Odeon
04	Mágoas de um cavaquinho	Waldir Azevedo	Waldir Azevedo	Choro	Continental
05	Flor da Lapa	Wilson Batista / César Brasil	Ernani Filho	Samba	Sinter

n. 143, 3 jun. 1952, p. 42					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mãezinha querida	Getúlio Macedo / Lourival Faissal	Carlos Galhardo	Valsa	Victor
02	Coimbra	Raul Ferrão	Ester de Abreu	Fado	Sinter
03	Dominó	Jacques Plante / Louis Ferrari / Paulo Tapajós	Jorge Goulart	Valsa	Continental
04	Não tenho você	Ari Monteiro / Paulo Marques	Ângela Maria	Samba	Victor
05	Nunca	Lupicínio Rodrigues	Dircinha Batista	Samba-canção	Odeon

n. 147, 1 jul. 1952, p. 34					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Dominó	Jacques Plante / Louis Ferrari / Paulo Tapajós	Jorge Goulart	Valsa	Continental
02	Baião caçula	Mário Genari Filho	Garoto	Baião	Odeon
03	Mano a mano	Carlos Gardel / José Razzano / Flores Ghiaroni	Albertinho Fortuna	Tango	Continental
04	Coimbra	Raul Ferrão	Ester de Abreu	Fado	Sinter
05	Há sinceridade nisso?	Manezinho Araújo / Carvalhinho / Dózinho	César de Alencar	Samba-choro	Victor

n. 152, 5 ago. 1952, p. 34					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Jezebel	Shanklin / Caribé da Rocha	Jorge Goulart	Beguine	Continental
02	Dominó	Jacques Plante / Louis Ferrari / Paulo Tapajós	Jorge Goulart	Valsa	Continental
03	Coimbra	Raul Ferrão	Ester de Abreu	Fado	Sinter
04	Baião caçula	Mário Genari Filho / Felipe Tedesco	Hebe Camargo	Baião	Odeon
05	Bom dia, Mr. Eco	Bill Pitman / Belina Pitman / Lourival Faissal	Trio Madrigal	Fox	Continental

n. 156, 2 set. 1952, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Fim de comédia	Ataulfo Alves	Dalva de Oliveira e Roberto Inglez	Samba-canção	Odeon
02	Jezebel	Shanklin / Caribé da Rocha	Jorge Goulart	Beguine	Continental
03	Baião caçula	Mário Genari Filho	Mário Genari Filho	Baião	Odeon
04	Mano a mano	Carlos Gardel / José Razzano / Flores Ghiaroni	Albertinho Fortuna	Tango	Continental
05	Meu coração é seu	Rodgers / Hart / Claribalte Passos	Zezé Gonzaga	Beguine	Sinter

n. 161, 7 out. 1952, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Kalu	Humberto Teixeira	Dalva de Oliveira e Roberto Inglez	Baião	Odeon
02	Senhora	Orestes Santos / Lourival Faissal	- Gilberto Milfont - Dircinha Batista	Bolero	- Victor - Odeon
03	Brasil saudoso	Tito Climenti	Dalva de Oliveira e Roberto Inglez	Samba-canção	Odeon
04	Mambo caçula	Getúlio Macedo / Bené Alexandre	Chiquinho e sua orquestra	Mambo	Continental
05	Quantas vezes	Peterpan	Dóris Monteiro	Samba	Todamérica

n. 165, 4 nov. 1952, p. 34					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Ninguém me ama	Antônio Maria / Fernando Lobo	Nora Ney	Samba-canção	Continental
02	A place in the sun		Roberto Inglez e sua orquestra		Odeon
03	Senhora	Orestes Santos / Lourival Faissal	- Gilberto Milfont - Dircinha Batista	Bolero	- Victor - Odeon
04	Mambo caçula	Getúlio Macedo / Bené Alexandre	Chiquinho e sua orquestra	Mambo	Continental
05	Kalu	Humberto Teixeira	Dalva de Oliveira e Roberto Inglez	Baião	Odeon
06	Nunca te direi	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dóris Monteiro	Bolero	Todamérica
07	Índia	Flores / Guerreiro / Fortuna	- Cascatinha - Mário Genari Filho	Guarânia	- Todamérica - Odeon
08	Alguém como tu	José Maria de Abreu / Jair Amorim	Dircinha Batista	Samba-canção	Odeon

n. 169, 2 dez. 1952, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cantando na chuva	Freed / Brown	Gene Kelly	Fox-trot	MGM
02	Chico Viola	Nássara / Wilson Batista	Linda Batista	Samba	Victor
03	Mambo caçula	Getúlio Macedo / Bené Alexandre	Chiquinho e sua orquestra	Mambo	Continental
04	Índia	Flores / Guerreiro / Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica
05	Ninguém me ama	Antônio Maria / Fernando Lobo	Nora Ney	Samba-canção	Continental

1953

n. 174, 6 jan. 1953, p. 34					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Noite silenciosa		The Three Suns		Victor
02	Noite de natal	Franz Gruber / Mário Rossi	Dalva de Oliveira e Roberto Inglez		Odeon
03	Feliz Natal	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Titulares do Ritmo	Canção	Victor
04	Pescador	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Quatro Ases e Um Coringa	Marcha	Victor
05	A marcha do conselho	Paquito / Romeu Gentil	Roberto Paiva	Marcha	Sinter

n. 178, 3 fev. 1953, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Pescador	Haroldo Lobo / Milton de Oliveira	Quatro Ases e Um Coringa	Marcha	Victor
02	Se eu errei	Humberto de Carvalho / Francisco Neto / Edu Rocha	Risadinha	Samba	Odeon
03	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
04	Ninguém me ama	A. Maria / F. Lobo	Nora Ney	Samba-canção	Continental
05	Máscara da face	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Dircinha Batista	Samba	Odeon

n. 182, 3 mar. 1953, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Índia	J. Assunción Flores/ M. Ortiz Guerrero / José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica
02	Se eu errei	Humberto de Carvalho / Francisco Neto / Edu Rocha	Risadinha	Samba	Odeon
03	Alguém como tu	J. M. de Abreu / J. Amorim	Dick Farney	Samba-canção	Continental
04	Cachaça	Lucio de Castro / Heber Lobato/ Marinosio Filho / Mirabeau Pinheiro	Colé e Carmen Costa	Marcha	Continental
05	Barracão	Luiz Antônio / Teixeira	Heleninha Costa	Samba	Victor

n. 187, 7 abr. 1953, p. 29					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Alguém como tu	J. M. de Abreu / J. Amorim	Dick Farney	Samba-canção	Continental
02	Eu acuso	Francisco Alves / René Bittencourt	Carlos Galhardo	Samba-canção	Victor
03	De cigarro em cigarro	Luís Bonfá	Nora Ney	Samba	Continental
04	Risque	Ary Barroso	Linda Batista	Samba	Victor

05	Índia	J. Assunción Flores/ M. Ortiz Guerrero / José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica

n. 191, 5 mai. 1953, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Índia	J. Assunción Flores/ M. Ortiz Guerrero / José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica
02	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
03	Alguém como tu	J. M. de Abreu / J. Amorim	Dick Farney	Samba-canção	Continental
04	Nem eu	Dorival Caymmi	Ângela Maria		Victor
05	Se eu morresse amanhã de manhã	Antônio Maria	Dircinha Batista	Samba-canção	Victor

n. 195, 2 jun. 1953, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mulhé rendeira	----------	- Coro Misto - Homero Marques - Bill Farr	Toada / Baião	- Victor - Copacabana - Sinter
02	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
03	Nem eu	Dorival Caymmi	- Dorival Caymmi - Ângela Maria - Trio Marabá		- Odeon - Victor - Copacabana
04	Índia	J. Assunción Flores/ M. Ortiz Guerrero / José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica
05	De cigarro em cigarro	Luís Bonfá	Nora Ney	Samba	Continental

n. 200, 7 jul. 1953, p. 36					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sodade, meu bem, sodade	Zé do Norte	Vanja Orico	Canção	Victor
02	Índia	J. Assunción Flores/ M. Ortiz Guerrero / José Fortuna	Cascatinha e Inhana	Guarânia	Todamérica
03	Aventureira	Ángel Villoldo / Haroldo Barbosa	Francisco Carlos	Tango	Victor
04	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
05	Mulhé rendeira	(do filme “O Cangaceiro”)	Coro Misto	Toada	Victor

n. 204, 4 ago. 1953, p. 35					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
02	Cão, cão, mani picão	J. Carbo Menendez	Waldir Calmon e El Cubanito	Mambo	Copacabana
03	Aventureira	Ángel Villoldo / Haroldo Barbosa	Francisco Carlos	Tango	Victor
04	Sodade, meu bem, sodade	Zé do Norte	Vanja Orico (do filme “O Cangaceiro”)	Canção	Victor

05	Recordando o Líbano	Pedro Santos / Airton Amorim	Manuel Macedo	Baião	Sinter

n. 208, 1 set. 1953, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Recordando o Líbano	Pedro Santos / Airton Amorim	Manuel Macedo	Baião	Sinter
02	Senhora maestra	Nicola Paone	Nicola Paone	Marcha	Continental
03	Cão, cão, mani picão	J. Carbo Menendez	Waldir Calmon e El Cubanito	Mambo	Copacabana
04	Cuco	Pascoal Melilo	Pascoal Melilo	Baião	Copacabana
05	Everything I have is yours		Paul Weston e Orquestra		Capitol

n. 213, 6 out. 1953, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Limelight	Chaplin	Frank Cheksfield		Decca
02	Jambalaya	Hank Williams	Canhoto e seu regional	----------	Victor
03	Sistema nervoso	Arlindo Marques Júnior / Wilson Batista / Roberto Roberti	Orlando Correia	Samba	Todamérica
04	Recordando o Líbano	Pedro Santos / Airton Amorim	Manuel Macedo	Baião	Sinter
05	Bar da noite	Bidu Reis / Haroldo Barbosa	Nora Ney	Samba	Continental

n. 217, 7 nov. 1953, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Limelight	Chaplin	Frank Cheksfield		Decca
02	Jambalaya	Hank Williams	Canhoto e seu regional	----------	Victor
03	Sistema nervoso	Arlindo Marques Júnior / Wilson Batista / Roberto Roberti	Orlando Correia	Samba	Todamérica
04	Fósforo queimado	Milton Legely / Roberto Lamego / Paulo Menezes	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
05	Uma casa portuguesa	Reinando Ferreira / Vasco M. Siqueira / Arthur Fonseca	- Gilda Valença - Manoel Monteiro	Marcha	- Sinter - Todamérica

n. 221, 5 dez. 1953, p. 23					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Lili	(do filme de mesmo nome)	Leslie Caron		MGM
02	Uma casa portuguesa	Reinando Ferreira / Vasco M. Siqueira / Arthur Fonseca	- Gilda Valença - Manoel Monteiro - Olivinha Carvalho	Marcha	- Sinter - Todamérica
03	Sistema nervoso	Arlindo Marques Júnior / Wilson Batista / Roberto Roberti	Orlando Correia	Samba	Todamérica
04	Orgulho	Waldir Rocha / Nelson Wandekind	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana

05	Jambalaya	Hank Williams	Canhoto e seu regional	----------	Victor

1954

n. 225, 6 jan. 1954					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	São Paulo Quatrocentão	Garoto / Chiquinho	Garoto e Chiquinho	Dobrado	Odeon
02	Lili	Helen Deutsche / Bronislau Kaper	Trio Madrigal	Valsa	Continental
03	Orgulho	Waldir Rocha / Nelson Wandekind	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
04	Uma casa portuguesa	Reinando Ferreira / Vasco M. Siqueira / Arthur Fonseca	Gilda Valença	Marcha	- Sinter
05	Pássaro azul		Teresa Brewer		Decca

n. 230, 6 fev. 1954					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Forró em Limoeiro	Edgard Teixeira	Jackson do Pandeiro	Rojão	Copacabana
02	São Paulo Quatrocentão	Garoto / Chiquinho	Garoto e Chiquinho	Dobrado	Odeon
03	Corridinho	Gomes Figueiredo	Canhoto e seu regional	Corrido	Victor
04	Abre alas	Inha / Belém / Lobo	Jorge Goulart	Samba	Continental
05	Saca-rolha	Zé da Zilda / Zilda Gonçalves / Valdir Machado	Zé e Zilda	Marcha	Odeon

n. 234, 3 mar. 1954, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Corridinho	Gomes Figueiredo	Canhoto e seu regional	Corrido	Victor
02	Abre alas	Inha / Belém / Lobo	Jorge Goulart	Samba	Continental
03	Saca-rolha	Zé da Zilda / Zilda Gonçalves / Valdir Machado	Zé e Zilda	Marcha	Odeon
04	Eu quero rebolar	Arno Provenzano / Otolindo Lopes	Risadinha	Marcha	Odeon
05	Forró em Limoeiro	Edgard Teixeira	Jackson do Pandeiro	Rojão	Copacabana

n. 238, 3 abr. 1954, p. 37					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Blue Gardenia		Nat “King” Cole		Capitol
02	O piano maluco (ritmos americanos)	----------	----------	Fox trot	Polydor
03	A vida da bailarina	Américo Seixas / Chocolate	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
04	Corridinho	Gomes Figueiredo	Canhoto e seu regional	Corrido	Victor
05	My Flaming Heart		Nat “King” Cole		Capitol

n. 242, 1 mai. 1954, p. 37

No	Título	Composição	Interpretação	Classificação	Gravadora
01	O piano maluco (ritmos americanos)	----------	----------	Fox trot	Polydor
02	Oh!		Ken Griffin		Colúmbia
03	Blue Gardenia		Nat “King” Cole		Capitol
04	Vaya com Diós		Trio Los Panchos		Victor
05	A vida da bailarina	Américo Seixas / Chocolate	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana

n. 247, 5 jun. 1954, p. 17					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Oh!		Ken Griffin		Colúmbia
02	O piano maluco (ritmos americanos)	----------	----------	Fox trot	Polydor
03	1 x 1	Edgard Ferreira	Jackson do Pandeiro	Coco	Copacabana
04	Vaya com Diós		Trio Los Panchos		Victor
05	Blue Gardenia		Nat “King” Cole		Capitol

n. 251, 3 jul. 1954, p. 21					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	1 x 1	Edgar Ferreira	Jackson do Pandeiro	Coco	Copacabana
02	Rio antigo	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	Maxixe	Copacabana
03	O piano maluco (ritmos americanos)	----------	----------	Fox trot	Polydor
04	Oh!		Ken Griffin		Colúmbia
05	Encantamento	Othon Russo / Nazareno de Brito	Ângela Maria	Fox trot	Copacabana

n. 256, 7 ago. 1954, p. 21					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Carlos Gardel	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
02	Rio antigo	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	Maxixe	Copacabana
03	Quase	Mirabeau / Jorge Gonçalves	Carmen Costa	Samba-canção	Copacabana
04	É o “amore”	Jack Brooks / Harry Warren / Haroldo Barbosa	Carlos Augusto	Valsa	Sinter
05	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor

n. 260, 4 set. 1954, p. 21					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Neurastènico	Betinho / Nazareno de Brito	Betinho e seu conjunto	Fox	Copacabana
02	Quase	Mirabeau / Jorge Gonçalves	Carmen Costa	Samba-canção	Copacabana
03	Balada do ouro negro		Frankie Lane		Colúmbia
04	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor

05	Meu papaizinho	Lourival Faissal	Zaíra Cruz	Valsa	Victor

n. 264, 2 out. 1954					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Neurastènico	Betinho / Nazareno de Brito	Betinho e seu conjunto	Fox	Copacabana
02	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor
03	Carlos Gardel	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
04	Quase	Mirabeau / Jorge Gonçalves	Carmen Costa	Samba-canção	Copacabana
05	Balada do ouro negro		Frankie Lane		Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Violetas imperiales		Antônio Prieto		Odeon
02	Não diga não	Tito Madi / Georges Henri	Tito Madi	Samba	Continental
03	Neurastênica	Betinho / Nazareno de Brito	Dircinha Costa	Fox	Colúmbia
04	Saca-rolha	José Gonçalves / Zilda Gonçalves / Valdir	Aloísio e seu conjunto	Marcha	Copacabana
05	É o amore	Jack Brooks / Harry Warren / Haroldo Barbosa	João Dias	Valsa	Odeon

n. 269, 6 nov. 1954					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
02	Recusa	Herivelto Martins	Ângela Maria	Bolero	Copacabana
03	Dançando com você		Teresa Brewer		Decca
04	Rubi	Mitchell Parish / Heinz Roemheld	Edu e sua gaita	Fox-slow	Continental
05	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Neurastènico	Betinho / Nazareno de Brito	Betinho e seu conjunto	Fox	Copacabana
02	Violetas imperiais	Francis Lopes	Chiquinho e seu conjunto	Valsa	Continental
03	Baião de Ana (El Negro Zumbon)	V. Roman / F. Giordano	Silvana Mangano	----------	MGM
04	É o amore	Jack Brooks / Harry Warren / Haroldo Barbosa	João Dias	Valsa	Odeon
05	Saca-rolha	José Gonçalves / Zilda Gonçalves / Valdir	Aloísio e seu conjunto	Marcha	Copacabana

n. 273, 4 dez. 1954					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
02	Recusa	Herivelto Martins	Ângela Maria	Bolero	Copacabana
03	Carlos Gardel	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
04	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor
05	Baião de Ana (El Negro Zumbon)	V. Roman / F. Giordano	Silvana Mangano	----------	MGM
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Violetas imperiais	Francis Lopes	- Chiquinho e seu conjunto - Carlos Galhardo - Osni Silva	Valsa	- Continental - Victor - Odeon
02	Napoli	Alfredo Borba / Luiz Gaúcho / Mário Vieira	Elza Laranjeira	Baião	Continental
03	Beijo nos olhos		Porquinho		Continental
04	Daqui não saio	Paquito / Romeu Gentil	Aloísio Figueiredo	Marcha	Copacabana
05	Concordemos		Helen de Lima		Colúmbia

1955

n. 277, 1 jan. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Baião de Ana	V. Roman / F. Giordano	Silvana Mangano	Baião	MGM
02	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
03	Recusa	Herivelto Martins	Ângela Maria	Bolero	Copacabana
04	Xote das meninas	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Xote	Victor
05	Noite silenciosa		Ken Griffin		Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Violetas imperiais	F. Lopes / J. M. Arozamena / M. Borcey	Osni Silva	Valsa	Odeon
02	White Christmas		Ken Griffin		Colúmbia
03	Eu e você	Tito Madi	Tito Madi	Valsa	Continental
04	Perfil de São Paulo	Francisco de Assis / Bezerra de Menezes	Sílvio Caldas	Samba	Colúmbia
05	Edmundo	Joe Garland / Andy Rozaf / Aloysio Oliveira	Bando da Lua	----------	Decca

n. 282, 5 fev. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
02	Amor brejeiro	Y. Alain / P. Saka	Gilbert Russel	Samba	Polidor
03	T'ho voluto bene		Silvana Mangano		MGM
04	Tem nêgo bebo aí	Mirabaeu / Airton Amorim	Carmen Costa	Marcha	Copacabana
05	Mil mulheres	Herivelto Martins / Ciro Monteiro / Salvador Miceli	Cauby Peixoto	Marcha	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Pé de pobre	José Roy / Alfredo Borba / Edson Borges	Elza Laranjeira	Marcha	Colúmbia
02	Ressaca	José Gonçalves / Zilda Gonçalves	Zé e Zilda	Marcha	Odeon
03	Maria escandalosa	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Blecaute	Marcha	Copacabana
04	Tem nêgo bebo aí	Mirabaeu / Airton Amorim	Carmen Costa	Marcha	Copacabana
05	Carro de bigode	Filhinho / Talma de Oliveira	Isaura Garcia	Xote	Victor

n. 286, 5 mar. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Amor brejeiro	Y. Alain / P. Saka	Gilbert Russel	Samba	Polidor

02	Três moedas na fonte		Harry James / Tony Arden / Frank Sinatra		Colúmbia
03	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
04	Ressaca	José Gonçalves / Zilda Gonçalves	Zé e Zilda	Marcha	Odeon
05	Piano alemão	Schmitz / Bartels / Júlio Nagib	Déo	Fox	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Beijo nos olhos	Portinho	Portinho	Bolero	Continental
02	Maré baixa		Chalsfield		Decca
03	Se valsarmos outra vez		Ken Griggin		Coúmbia
04	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
05	Three coins in the fountain		Frank Sinatra		Capitol

n. 290, 2 abr. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Um pouco mais de teu amor		Carlos Ramirez		MGM
02	Piano alemão	Schmitz / Bartels / Júlio Nagib	Déo	Fox	Colúmbia
03	Pianista de mafuá		Um Pau D'água	Fox	Polidor
04	Three coins in the fountain		- Harry James - Toni Arden		- Colúmbia - Colúmbia
05	Esconderijo de Fernando		Harry James		Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
02	Esconderijo de Fernando		Harry James		Colúmbia
03	I had to kiss you		Carlos Ramirez		MGM
04	Beijo nos olhos	Portinho	Portinho	Bolero	Continental
05	Three coins in the fountain		- Harry James - Frank Sinatra		- Colúmbia - Capitol

n. 295, 7 mai. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Piano alemão	Schmitz / Bartels / Júlio Nagib	Déo	Fox	Colúmbia
02	Amor brejeiro	Y. Alain / P. Saka	Gilbert Russel	Samba	Polidor
03	Three coins in the fountain		- Harry James - Frank Sinatra		- Colúmbia - Capitol
04	Esconderijo de Fernando		Harry James		Colúmbia
05	Meu amor brasileiro		Carlos Ramirez		
São Paulo					

	Título	Composição	Interpretação	Classificação	Gravadora
01	Um pouco do seu amor		Romeu Feres		Odeon
02	Maria escandalosa	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti	Carlinhos	Tango	Colúmbia
03	Beijo nos olhos	Portinho	Portinho	Bolero	Continental
04	Esconderijo de Fernando		Harry James		Colúmbia
05	Maringá	Joubert de Carvalho	Aloisio e seu conjunto	Tango	Copacabana

n. 299, 4 jun. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Em nome de Deus	C. Alvarado / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
02	Piano alemão	Schmitz / Bartels / Júlio Nagib	Déo	Fox	Colúmbia
03	Esconderijo de Fernando		Harry James		Colúmbia
04	Café soçaite	Miguel Gustavo	Jorge Veiga	Samba	Copacabana
05	Amor brejeiro	Y. Alain / P. Saka	- Gilbert Russel - Heleninha Costa	Samba	- Polidor - Copacabana
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Amor cigano		Cauby Peixoto		Colúmbia
02	Maringá	Joubert de Carvalho	Aloisio e seu conjunto	Tango	Copacabana
03	Mr. Sandenan		Les Elgart e sua orquestra		Colúmbia
04	Folhas soltas	Portinho / Wilson Falcão	Portinho	Valsa	Odeon
05	Canção da volta	Antônio Maria / Ismael Neto	Dolores Duran	Samba-canção	Copacabana

n. 303, 2 jul. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Em nome de Deus	C. Alvarado / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
02	Um fio de esperança		Harry James		
03	Lábios de mel	Valdir Rocha	Ângela Maria	Toada	Copacabana
04	Malagueña		Caterina Valente		Polidor
05	Beijo nos olhos	Portinho / Wilson Falcão	Carlinhos	Bolero	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Escuta	Ivon Curi	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
02	Jangada	Hervê Cordovil / Vicente Leporace	Sílvio Caldas	Samba-canção	Colúmbia
03	Café Soçaite	Miguel Gustavo	Jorge Veiga	Samba	Copacabana
04	Xote miudinho	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Forró	Victor

05	Contigo en la distancia		Lucho Gatica		Odeon

n. 308, 6 ago. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Lábios de mel	Valdir Rocha	Ângela Maria	Toada	Copacabana
02	Madre Rosa	René Bittencourt	Carlos Galhardo	Valsa	Victor
03	Em nome de Deus	C. Alvarado / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental
04	Beijos nos olhos	Portinho / Wilson Falcão	Carlinhos	Bolero	Colúmbia
05	Xote miudinho	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Forró	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Saudosa Maloca	Adoniran Barbosa	Demônios da Garoa	Samba	Odeon
02	Café Soçaite	Miguel Gustavo	Jorge Veiga	Samba	Copacabana
03	Sinceridad	Rafael Gastón Pérez	Lucho Gatica	Bolero	Odeon
04	Let me go, lover		Teresa Brewer Emilinha Borba		Decca Continental
05	Malagueña		Caterina Valente		Polidor

n. 312, 3 set. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Lábios de mel	Valdir Rocha	Ângela Maria	Toada	Copacabana
02	Adeus, querida	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Romeu Fernandes	Tango	Sinter
03	Xote miudinho	Luiz Gonzaga / Zé Dantas	Ivon Curi	Forró	Victor
04	Pois é	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Sinter
05	El Ermitaño		Sonora Matancera		Seeco
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Escuta	Ivon Curi	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
02	Noches de Brasil		Hector Varela		Colúmbia
03	Mãe preta	Caco Velho / Piratini	Edson Lopes	Toada	Odeon
04	A pérola e o rubi	J. Livingston / R. Evans / Haroldo Barbosa	Cauby Peixoto	----------	Colúmbia
05	Em nome de Deus	C. Alvarado / Lourival Faissal	Emilinha Borba	Bolero	Continental

n. 316, 1 out. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Adeus, querido	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
02	Pois é	Ataulfo Alves	- Ataulfo Alves - Carlos Galhardo	Samba	- Sinter - Victor

03	El Ermitaño		Sonora Matancera		Seeco
04	Cerejeira rosa		- Xavier Cugat - Perez Prado		- Colúmbia - Victor
05	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Fumando espero		Hector Varela	Tango	
02	Samba fantástico	José Toledo / Jean Manzon / Leônidas Autuori / Paulo Mendes Campos	Jorge Goulart	Samba	Continental
03	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
04	Cerejeira rosa		Xavier Cugat		Colúmbia
05	Canta, canta passarinho		Emilinha Borba		Continental

n. 321, 5 nov. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cerejeira rosa	Louiguy / J. Larue / Júlio Nagib	Zezé Gonzaga	Rumba	Colúmbia
02	Adeus, querida	Eduardo Patane / Floriano Faissal	- Romeu Fernandes - Ângela Maria	Tango	- Sinter - Copacabana
03	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
04	Pois é	Ataulfo Alves	- Ataulfo Alves - Carlos Galhardo	Samba	- Sinter - Victor
05	El Ermitaño		Sonora Matancera		Seeco
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Adeus, querido	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
02	Cerejeira rosa		- Xavier Cugat - Perez Prado		- Colúmbia - Victor
03	A última vez que vi Paris		Odete		MGM
04	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
05	As mariposas	Adoniran Barbosa	Demônios da Garoa	Samba	Odeon

n. 325, 3 dez. 1955					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
02	Cerejeira rosa	Louiguy / J. Larue / Júlio Nagib	Zezé Gonzaga	Rumba	Colúmbia
03	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
04	Adeus, querido	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana

05	Canção do rouxinol	S. Seracini / E. Minoretti / Nadir Perez	Cauby Peixoto	Tarantela	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Adeus, querido	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
02	Esta noite me embriago	Enrique Santos Discépolo / Lourival Faissal	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
03	Lembranças de Ipacaí		Trio Los Panchos		Colúmbia
04	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
05	On the waterfront		Geraldo		

1956

n. 331, 14 jan. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Canção do rouxinol	S. Seracini / E. Minoretti / Nadir Perez	Cauby Peixoto	Tarantela	Colúmbia
02	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
03	A voz do morro	Zé Keti	Jorge Goulart	Samba	Continental
04	Pois é	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Sinter
05	Cerejeira rosa	Louiguy / J. Larue / Júlio Nagib	Carlos Galhardo	Rumba	
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Amando em Paris	Bruno Marnet	Zezé Gonzaga	Fox	Colúmbia
02	Adeus, querido	Eduardo Patane / Floriano Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
03	Pois é	Ataulfo Alves	Ataulfo Alves	Samba	Sinter
04	Espinita		Trio Los Panchos		Colúmbia
05	Fumando espero	J. Viladomat / Felix Garso / Eugênio Paes	Osvaldo Rodrigues	Tango	Continental

n. 335, 11 fev. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Canção do rouxinol	S. Seracini / E. Minoretti / Nadir Perez	Cauby Peixoto	Tarantela	Colúmbia
02	Farinhada	Zé Dantas	Ivon Curi	Baião	Victor
03	Quem sabe, sabe	Joel de Almeida / Carvalhinho	Joel de Almeida	Marcha	Odeon
04	A voz do morro	Zé Keti	Jorge Goulart	Samba	Continental
05	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Obsessão	Mirabeau / Milton de Oliveira	Jorge Veiga	Samba	Copacabana
02	Fala Mangueira	Mirabeau / Milton de Oliveira	Ângela Maria	Samba	Copacabana
03	Quem sabe, sabe	Joel de Almeida / Carvalhinho	Joel de Almeida	Marcha	Odeon
04	A voz do morro	Zé Keti	Jorge Goulart	Samba	Continental
05	Mandrake	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	João Dias	Marcha	Copacabana

n. 338, 3 mar. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Canção do rouxinol	S. Seracini / E. Minoretti / Nadir Perez	Cauby Peixoto	Tarantela	Colúmbia

02	Quem sabe, sabe	Joel de Almeida / Carvalhinho	Joel de Almeida	Marcha	Odeon
03	Era de madrugada	Paquito Romeu Gentil / Nelson Boexi	Bill Farr	Samba	Continental
04	A voz do morro	Zé Keti	Jorge Goulart	Samba	Continental
05	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Vai	R. Evans / A. North / Nazareno de Brito	Lana Bitencourt	Fox	Colúmbia
02	Esmagando rosas	Alcir Pires Vermelho / David Nasser	Pascoal Melito	Bolero	Copacabana
03	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
04	Na madrugada	Nilo Sérgio	Trio Surdina	----------	Musidisc
05	Mambo do galinho	Betinho / Nazareno de Brito	Cauby Peixoto	Mambo	Colúmbia

n. 343, 7 abr. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Unchained melody		Roy Hamilton		Colúmbia
02	Esta noite me embriago	Enrique Santos Discépolo / Lourival Faissal	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
03	Something gotta give		Sammy Davis Jr.		Decca
04	Ama-me ou esquece-me		Doris Day		
05	Canção do rouxinol	S. Seracini / E. Minoretti / Nadir Perez	Cauby Peixoto	Tarantela	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Unchained melody		Roy Hamilton		Colúmbia
02	Ronda das horas	Max C. Freedman / Jummy de Knight	Nora Ney	Fox	Continental
03	Iracema	Adoniran Barbosa	Demônios da Garoa	Samba	Odeon
04	Lavadeiras de Portugal		Jacqueline François		Polydor
05	Festa do samba	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	Jorge Goulart	Samba	Continental

n. 347, 5 mai. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Os pobres de Paris		Les Baxter		Capitol
02	Esperando você	H. Zaret / A. North / Haroldo Barbosa	Zezé Gonzaga	Fox	Colúmbia
03	Lisboa antiga	Raul Portela / J. Galhardo A. do Vale	Carlos Galhardo	Fado canção	Victor

04	Comida de pensão	Miguel Miranda / F. A. Balbi	Ivon Curi	Samba	Victor
05	Esta noite me embriago	Enrique Santos Discépolo / Lourival Faissal	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Os pobres de Paris		Les Baxter		Capitol
02	Festa do samba	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	Jorge Goulart	Samba	Continental
03	Vai	R. Evans / A. North / Nazareno de Brito	Lana Bitencourt	Fox	Colúmbia
04	Something gotta give		Sammy Davis Jr.		Decca
05	Que será de ti	Demetrio Ortiz / Tereza Marquez	Aristides Valdez	Guarânia	Colúmbia

n. 351, 2 jun. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Os pobres de Paris		Les Baxter		Capitol
02	Lisboa antiga	R. Portela / J. Galhardo / A. do Vale	Cauby Peixoto	Fado	Colúmbia
03	Mamãe	Herivelto Martins / David Nasser	João Dias / Ângela Maria	Valsa	Copacabana
04	Lembrança de Icaraí	D. Ortiz / Z. Mirtin / Palmeira	Carlos Galhardo	Canção	Victor
05	Lavadeiras de Portugal	A. Popp / Lucchesi / Joubert de Carvalho	Ester de Abreu	Canção	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Lavadeiras de Portugal		Jacqueline François		Polydor
02	Os pobres de Paris		Les Baxter		Capitol
03	Festa do samba	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	Jorge Goulart	Samba	Continental
04	Vai	R. Evans / A. North / Nazareno de Brito	Lana Bitencourt	Fox	Colúmbia
05	Amor, coisa estranha	Baby / Amauri Medeiros	Ângela Maria	Toada	Copacabana

n. 356, 7 jul. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Recuerdos de Ipacaraí		Trio Los Panchos		Colúmbia
02	Os pobres de Paris		Les Baxter		Capitol
03	Moritat	Kurt Weill / Bertold Brecht	Edu e sua gaita	----------	Colúmbia
04	Lisboa antiga	R. Portela / J. Galhardo / A. do Vale	Cauby Peixoto	Fado	Colúmbia

05	Cego	Luiz Rubinstein / Eugênio Paes	João Dias	Tango	Copacabana
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Jura	Sinhô	Altamiro Carrilho	Samba	Copacabana
02	Mi último fracasso		Trio Avileño		Colúmbia
03	Love is many splendored thing		David Rose		MGM
04	Páginas brasileiras		Henrique Simonetti		Polydor
05	Festa do samba	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	Jorge Goulart	Samba	Continental

n. 360, 4 ago. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Recuerdos de Ipacaraí		Conjunto Felix Perez Cardoso		Colúmbia
02	É tão sublime o amor	P. F. Webster / S. Fain / Alberto Almeida	Cauby Peixoto	----------	Colúmbia
03	Jura	Sinhô	Altamiro Carrilho	Samba	Copacabana
04	Folha morta	Ary Barroso	Jamelão	Samba	Continental
05	Meu vício é você	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Espinita		Trio Los Panchos		Colúmbia
02	Pica-pau	Alfredo Borba / José Henrique	Luis Gaúcho	Choro	Todamérica
03	Jalousie	Jacob Gade / V. Bloom	Leny Eversong	Fantasia	Copacabana
04	Vermelho 27	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
05	Cha-cha-cha		Los Latinos		Musidisc

n. 364, 1 set. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	É tão sublime o amor		David Rose		MGM
02	Arrivederci Roma		Pedroca		Sinter
03	Para que recordar	Fernando César / Carlos César	Alcides Gerardi	Bolero	Colúmbia
04	Tudo foi ilusão	Laert Santos / Arcilino Tavares	Anísio Silva	Beguine	Repertório
05	Folha morta	Ary Barroso	Jamelão	Samba	Continental
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	É tão sublime o amor	P. F. Webster / S. Fain / Alberto Almeida	Cauby Peixoto	----------	Colúmbia
02	História de un amor		Lucho Gatica		Odeon

03	Samba fantástico	José Toledo / Jean Manzon / Leônidas Autuori / Paulo Mendes Campos	Sílvio Mazzuca	Samba	Copacabana
04	Moonglow		Orquestra da Colúmbia Pictures		Decca
05	O alegre assobiador		Don Robertson		----------

n. 369, 6 out. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Moto-perpétuo	Paganini	Edu e sua gaita		Continental
02	Tudo foi ilusão	Laert Santos / Arcilino Tavares	Anísio Silva	Beguine	Repertório
03	É tão sublime o amor		David Rose		MGM
04	Folha morta	Ary Barroso	Jamelão	Samba	Continental
05	Para que recordar	Fernando César / Carlos César	Alcides Gerardi	Bolero	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Quiereme mucho		Ernesto Hill Olvero		
02	Tudo foi ilusão	Laerte Santos / Arcilino Tavares	Alcides Gerardi	Bolero	Colúmbia
03	Ser mãe é dureza	Billy Blanco	Inezita Barroso	Samba	Copacabana
04	Moto-perpétuo	Paganini	Edu e sua gaita		Continental
05	Ave Maria		Orquestra Cassino de Sevilha		RGE

n. 373, 1 nov. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mentindo	Eduardo Patane / Lourival Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
02	História de un amor		Trio Los Panchos		Colúmbia
03	Tudo foi ilusão	Laert Santos / Arcilino Tavares	Alcides Gerardi	Beguine	Colúmbia
04	Maracangalha	Dorival Caymmi	Dorival Caymmi	Samba	Odeon
05	Nunca, jamais	L. Guerrero / Nelson Ferreira	Neuza Maria	Bolero	Sinter
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Nunca, jamais	Lalo Guerrero	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
02	Paixão		Renato Carasone		Odeon
03	Nego difícil	Hervê Cordovil / Osvaldo Moles	Carmélia Alves / Hervê Cordovil	Samba	Copacabana
04	Amarga confissão	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Tango	Victor
05	Meu benzinho	Hawe / Gussin / Caubi de Brito	Agostinho dos Santos	Valsa lenta	Polydor

n. 377, 1 dez. 1956					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Meu benzinho	Hawe / Gussin	Frankie Lane		Colúmbia
02	Lencinho querido	Filiberto / Pena Losa / Maugeri Neto	Dalva de Oliveira	Tango	Odeon
03	Mentindo	Eduardo Patane / Lourival Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
04	Nunca jamais	Lalo Guerrero / Nelson Ferreira	Onilda Figueiredo	Bolero	Mocambo
05	História de un amor		Lucho Gatica		Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Nunca jamais	Lalo Guerrero	- Gregório Barrios - Trio Los Panchos	Bolero	- Odeon - Colúmbia
02	Mentindo	Eduardo Patane / Lourival Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
03	Rififi		Tede Heath		London
04	Minha pretinha	Jair Gonçalves / Edson Borges	Germano Matias	Samba	Polydor
05	Neuza maria canta para os que amam (LP)		Neuza Maria		Sinter

1957

n. 382, 5 jan. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Meu benzinho	Hawe / Gussin / Caubi de Brito	Agostinho dos Santos	Valsa lenta	Polydor
02	Mentindo	Eduardo Patane / Lourival Faissal	Ângela Maria	Tango	Copacabana
03	Lencinho querido	Filiberto / Pena Losa / Maugeri Neto	Dalva de Oliveira	Tango	Odeon
04	Como é bom dançar	Leo Ferre / Nelson Figueiredo	Luís Cláudio		Colúmbia
05	Silêncio	Carlos Gardel / Le Pera / Petrossi / Eladir Porto	Eladir Porto	Tango	Mocambo
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Maracangalha	Dorival Caymmi	Gilvan Chaves	Samba	Colúmbia
02	Scapriciatello		Roberto Carosone		Odeon
03	Bom dia, ano novo	Maugeri Neto / Vitor Dago / Maugeri Sobrinho	Titulares do Ritmo	Marcha	Copacanaba
04	Domani	U. Minucci / T. Velona / Júlio Nagib	Carlos Galhardo	Valsa	Victor
05	Silêncio	Carlos Gardel / Le Pera / Petrossi / Eladir Porto	Eladir Porto	Tango	Mocambo

n. 386, 2 fev. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Meu benzinho	Hawe / Gussin / Caubi de Brito	Agostinho dos Santos	Valsa lenta	Polydor
02	Como é bom dançar	Leo Ferre / Nelson Figueiredo	Luís Cláudio		Colúmbia
03	Anything goes		Hellen Merril		Mercury
04	Historia de un amor		Lucho Gatica		Odeon
05	Maria navalha	Manoel Casanova / Jorge de Castro / Inácio Heleno	Dora Lopes	Samba	Mocambo
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Maracangalha	Dorival Caymmi	- Gilvan Chaves - Dorival Caymmi	Samba	- Colúmbia - Odeon
02	To love again		Carmen Cavalaro		Decca
03	Muito bem	Arrelia / Manoel Ferreira / Antonio Mojica	Arrelia e Pimentinha	Marcha	Copacabana
04	Boneca cobiçada	Biá / Bolinha	Palmeira e Biá	Bolero	Victor
05	Minha pretinha	Jair Gonçalves / Edson Borges	Germano Matias	Samba	Polydor

n. 390, 2 mar. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Conceição	Jair Amorim / Dunga	Cauby Peixoto	Samba-canção	Colúmbia
02	Maracangalha	Dorival Caymmi	Dorival Caymmi	Samba	Odeon
03	Evocação	Nelson Ferreira	Bloco Batutas São José	Frevo	Mocambo
04	Meu benzinho	Hawe / Gussin / Caubi de Brito	Agostinho dos Santos	Valsa lenta	Polydor
05	Only you		The Platters		Mercury
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Que será, será	Jay Livingston / Ray Evans	Doris Day	Valsa	Colúmbia
02	Lencinho querido	Filiberto / Pena Losa / Maugeri Neto	Dalva de Oliveira	Tango	Odeon
03	Muito bem	Arrelia / Manoel Ferreira / Antonio Mojica	Arrelia e Pimentinha	Marcha	Copacabana
04	Invocazione a Madona		Enzo de Simone		RGE
05	Pif Paf		Agostinho dos Santos		Polydor

n. 395, 6 abr. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Evocação	Nelson Ferreira	Bloco Batutas São José	Frevo	Mocambo
02	Only you		The Platters		Mercury
03	Que murmurem		Gregório Barrios	Bolero	Odeon
04	Que será, será	Jay Livingston / Ray Evans	Doris Day	Valsa	Colúmbia
05	Angústia		Benvenido Granda	Bolero	Seeco
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Que será, será	Jay Livingston / Ray Evans	Doris Day	Valsa	Colúmbia
02	Angústia	Bolero	Gregório Barrios	Bolero	Odeon
03	Boneca cobiçada	Biá / Bolinha	Palmeira e Biá	Bolero	Victor
04	Um romano a Copacabana		Natalino Otto		Fonit
05	Only you		The Platters		Mercury

n. 399, 4 mai. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Que será, será	Jay Livingston / Ray Evans	Doris Day	Valsa	Colúmbia
02	Only you		The Platters		Mercury
03	Que murmurem		Gregório Barrios	Bolero	Odeon
04	Vício	Fernando César	Ellen de Lima	Bolero	Colúmbia
05	Angústia	Orlando Brito / A. Bourgeth	Jorge Goulart	Bolero	Continental

São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	A boneca chorou	Bolinha / Luizinho	Bolinha e Sidoca	Bolero	Odeon
02	Conceição	Jair Amorim / Dunga	Cauby Peixoto	Samba-canção	Colúmbia
03	My prayer		The Platters		Mercury
04	Coração de mãe	Maugeri Neto / Maugeri Sobrinho	Jorge Goulart	Tango	Continental
05	Casanova		Catarine Valente		Polydor

n. 403, 4 jun. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Que será, será	Jay Livingston / Ray Evans	Doris Day	Valsa	Colúmbia
02	Doce mãezinha	J. Yellen / L. Pollak / L. Faissal / Max Gold	Agostinho dos Santos	Bolero	Polydor
03	Only you		The Platters		Mercury
04	Aniversário da saudade	Aldacir Louro / Santos Garcia	Dircinha Batista	Samba-canção	Victor
05	Vício	Fernando César	Ellen de Lima	Bolero	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Prece de amor	René Bittencourt	Cauby Peixoto	Samba-canção	Colúmbia
02	Saudades da Bahia	Dorival Caymmi	Dorival Caymmi	Samba	Odeon
03	Amigo, ciúme	Lupicínio Rodrigues / Onofre Pontes	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
04	Only you		The Platters		Mercury
05	Canção do mar	F. Trindade / D. de Brito	Agostinho dos Santos	Fox-marcha	Polydor

n. 408, 6 jul. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Prece de amor	René Bittencourt	Cauby Peixoto	Samba-canção	Colúmbia
02	Boneca cobiçada	Biá / Bolinha	Carlos Galhardo	Bolero	Victor
03	Volta do boêmio	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
04	Intenção	Lourival Faissal / Getúlio Macedo	Ângela Maria	Bolero mambo	Copacabana
05	Que murmurem		Gregório Barrios	Bolero	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Esperame en el cielo	Francisco “Paquito” Lopez Vidal	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
02	Intenção	Lourival Faissal / Getúlio Macedo	Ângela Maria	Bolero mambo	Copacabana

03	Porque brilham os teus olhos	Fernando César	Francisco Carlos	Bolero	Victor
04	Laura	João de Barro / Alcir Pires Vermelho	Jorge Goulart	Samba-canção	Continental
05	Contra-senso	Antônio Bruno	Isaura Garcia	Samba-canção	Odeon

n. 412, 3 ago. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Saudades da Bahia	Dorival Caymmi	Dorival Caymmi	Samba	Odeon
02	Boneca cobiçada	Biá / Bolinha	Carlos Galhardo	Bolero	Victor
03	Prece de amor	René Bittencourt	Cauby Peixoto	Samba-canção	Colúmbia
04	A volta do boêmio	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Intenção	Lourival Faissal / Getúlio Macedo	Ângela Maria	Bolero mambo	Copacabana
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Ouça	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE
02	Sabrá Dios		Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
03	Porque brilham os teus olhos	Fernando César	Francisco Carlos	Bolero	Victor
04	Piratininga em festa	José Gama de Souza / Rodrigues Alves	Jorge Goulart	Dobrado	Continental
05	Desde ontem	Fernando Lobo	Heleninha Costa	Samba-canção	Copacabana

n. 417, 7 set. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sonhando contigo	Anísio Silva / Fausto Guimarães	Anísio Silva	Bolero	Odeon
02	Boneca cobiçada	Biá / Bolinha	Carlos Galhardo	Bolero	Victor
03	Soñando contigo		Bienvenido Granda		Seeco
04	Chove lá fora	Tito Madi	Agostinho dos Santos	Valsa	Polydor
05	A volta do boêmio	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Just walking in the rain		Johnny Ray		Colúmbia
02	Marchas de rancho (LP)		Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal		Odeon
03	Ouça	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE

04	Chove lá fora	Tito Madi	Tito Madi	Valsa	Continental
05	Capricho cigano	Mário Zan / Messias Garcia	Mário Zan	Tango	Victor

n. 421, 5 out. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sonhando contigo	Anísio Silva / Fausto Guimarães	Anísio Silva	Bolero	Odeon
02	Soñando contigo		Bienvenido Granda	Bolero	Seeco
03	Chove lá fora	Tito Madi	- Ribamar - Tito Madi	Valsa	- Colúmbia - Continental
04	Banana Boat Song		Harry Belafonte		Victor
05	Melodia do céu	Haroldo Eiras / Diveras	Cauby Peixoto	Beguine	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Mente	Fernando César	Ellen de Lima	Bolero	Colúmbia
02	Souvenir de Italie	L. Luttazzi / G. Scarnicci / R. Tarabuzi / Alfredo Borba	Osni Silva	Slow	Odeon
03	Chove lá fora	Tito Madi	Agostinho dos Santos	Valsa	Polydor
04	Sonhando contigo	Anísio Silva / Fausto Guimarães	José Lopes	Bolero	Mocambo
05	Sobre as ondas	Juventino Rosas	Altamiro Carrilho	Valsa	Copacabana

n. 425, 2 nov. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Banana boat song		Harry Belafonte		Victor
02	Chove lá fora	Tito Madi	- Tito Madi - Agostinho dos Santos	Valsa	- Continental - Polydor
03	Pensando em ti	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
04	Sonhando contigo	Anísio Silva / Fausto Guimarães	Anísio Silva	Bolero	Odeon
05	Matilda	----------	Cauby Peixoto	----------	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Banana boat song		Harry Belafonte		Victor
02	Marcelino, bom menino	J. M. Sanches Silva / Sorozabal / Ribeiro Filho	João Dias	Canção	Copacabana
03	Muy cerca de ti	F. Gimenez / B. Molar	Conjunto Farroupilha	Guarânia	Colúmbia
04	Soñando contigo		Bienvenido Granda	Bolero	Mocambo
05	Zingaresca	----------	Jorge Goulart	----------	Continental

n. 430, 7 dez. 1957					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Banana boat song		Harry Belafonte		Victor
02	Bernardine		Pat Boone		RGE
03	Ouça	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE
04	Little darling		The Diamonds		Mercury
05	Matilda		Harry Belafonte		Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Marcelino pão e vinho		Wilma Bentivegna		Odeom
02	Matilda		Harry Belafonte		Victor
03	Little darling	Maurice Willians	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
04	Pensando em ti	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
05	Bernardine		Pat Boone		RGE

1958

n. 434, 4 jan. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Little darling	Maurice Willians	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
02	It's not for me to say		Johnny Mathis		Colúmbia
03	Bernardine		Pat Boone		RGE
04	Ouça	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE
05	Incerteza	Eduardo Patané / Di Veras	Ivete Siqueira	Tango	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Little darling	Maurice Willians	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
02	Matilda		Harry Belafonte		Victor
03	Oh! Jonny		Maureen Cannon		RGE
04	Pensando em ti	Herivelto Martins / David Nasser	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
05	Se todos fossem iguais a você	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Roberto Luna	Samba-canção	Odeon

n. 439, 8 fev. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Little darling	Maurice Willians	- Lana Bitencourt - The Diamonds	Rumba	- Colúmbia - Mercury
02	Incerteza	Eduardo Patané / Di Veras	Ivete Siqueira	Tango	Victor
03	Ouça	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE
04	Bernardine		Pat Boone		RGE
05	An affair to remember		- Nat "King" Cole - Vic Damone		- Capitol - Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Little darling	Maurice Willians	- Lana Bitencourt - The Diamonds	Rumba	- Colúmbia - Mercury
02	Balada dos anjos		Gordon Jenkins e orquestra		Decca
03	Incerteza	Eduardo Patané / Di Veras	Ivete Siqueira	Tango	Victor
04	Cacho de banana	Arrelia / José Saccomani / E. Consoni	Arrelia e Pimentinha	Marcha	Copacabana
05	Dobradinho	Luís Bonfá	Luís Bonfá	Dobrado	Odeon

n. 442, 1 mar. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**

01	Incerteza	Eduardo Patané / Di Veras	Ivete Siqueira	Tango	Victor
02	An affair to remember		- Nat “King” Cole - Vic Damone		- Capitol - Colúmbia
03	Little darling	Maurice Willians	- Lana Bitencourt - The Diamonds	Rumba	- Colúmbia - Mercury
04	Abismo	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
05	Long tal Sally		Little Richard		Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Balada dos anjos		Gordon Jenkins e orquestra		Decca
02	Viva o meu samba	Billy Blanco	Sílvio Caldas	Samba	Colúmbia
03	Abismo	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
04	Cacho de banana	Arrelia / José Saccomani / E. Consoni	Arrelia e Pimentinha	Marcha	Copacabana
05	Bambino	B. Toledo / A. Guedes / Rui Carneiro / L. Perez	Francisco Carlos	Marcha	Victor

n. 447, 5 abr. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	An affair to remember		- Nat “King” Cole - Vic Damone		- Capitol - Colúmbia
02	Love me forever		The Playings		RGE
03	Abismo	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
04	Escultura	Adelino Moreira / Nelson Gonçalves	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Long tal Sally		Little Richard		Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Alone	Selma Craft / Morton Craft	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
02	Love me forever		The Playings		RGE
03	Prece	Vadico / Marino Pinto	Agnaldo Rayol	Samba	Copacabana
04	Pastorinhas	Noel Rosa / João de Barro	Lira de Xopotó	Marcha rancho	Sinter
05	Forró em Catumbi	----------	Luís Vanderlei	----------	Mocambo

n. 451, 3 mai. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Love me forever		The Playings		RGE
02	An affair to remember		Vic Damone		Colúmbia
03	Diana	Paul Anka / Fred Jorge	Carlos Gonzaga	----------	Victor
04	Escultura	Adelino Moreira / Nelson Gonçalves	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Alone	Selma Craft / Morton Craft	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Diana	Paul Anka / Fred Jorge	- Paul Anka		- Polydor

			- Carlos Gonzaga		- Victor
02	Cabecinha no ombro	Paulo Borges	Alcides Gerardi	Rasqueado	Colúmbia
03	Mambo rock		Bill Halley		Decca
04	Foi a noite	Antônio Carlos Jobim / Newton Mendonça	Almir Ribeiro	Samba-canção	
05	Escultura	Adelino Moreira / Nelson Gonçalves	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor

n. 456, 7 jun. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Diana	Paul Anka / Fred Jorge	Paul Anka		Polydor
02	Escultura	Adelino Moreira / Nelson Gonçalves	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
03	Love me forever		The Playings		RGE
04	Cabecinha no ombro	Paulo Borges	Alcides Gerardi	Rasqueado	Colúmbia
05	Alone	Selma Craft / Morton Craft	Lana Bittencourt	Rumba	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cabecinha no ombro	Paulo Borges	Alcides Gerardi	Rasqueado	Colúmbia
02	Diana	Paul Anka / Fred Jorge	Carlos Gonzaga		Victor
03	Meu mundo caiu	Maysa	Maysa	Samba-canção	RGE
04	Baião da serra grande	Fred Willians / Palmeira	Palmeira e Biá	Baião	Victor
05	Volta ao mundo em 80 dias		Orquestra de Victor Young		Decca

n. 460, 5 jul. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Se alguém telefonar	Jair Amorim / Alcir Pires Vermelho	Lana Bittencourt	Samba-canção	Colúmbia
02	Chove lá fora		The Platters		Mercury
03	Promessa do Jacob	Américo de Campos	Demônios da Garoa	Samba	Odeon
04	Banana split's		Tha Playings		RGE
05	Forgive me		Tony Campello		Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Se alguém telefonar	Jair Amorim / Alcir Pires Vermelho	Lana Bittencourt	Samba-canção	Colúmbia
02	Chove lá fora		The Platters		Mercury
03	Promessa do Jacob	Américo de Campos	Demônios da Garoa	Samba	Odeon
04	Volta ao mundo	Young / Harold Adamson / Alberto Ribeiro	João Dias	Valsa	Copacabana
05	Forgive me	Mário Gennari Filho / Celeste Novais	Tony Campello	Rock balada	Odeon

n. 464, 2 ago. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cabecinha no ombro	Paulo Borges	Alcides Gerardi	Rasqueado	Colúmbia
02	Eu não existo sem você	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Carlos José	Samba-canção	Polydor
03	Interesseira	Bidu Reis / Murilo LAtini	Anísio Silva	Bolero	Odeon
04	Tequila	Chuck Rio	Sílvio Mazzuca	Rumba rock	Colúmbia
05	Abandono cruel	Luiz Soberano / Anísio Bichara	Carlos Augusto	Bolero	Polydor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Peanuts (Amendoim)		Little Joe		Colúmbia
02	Cachito		Doris e Bessie		Mocambo
03	Lampião de gás	Zica Bergami / Hervê Cordovil	Inezita Barroso	Valsa	Copacabana
04	Minha mágoa	Moreninho / Bob. Jr.	Cascatinha e Inhana	Rasqueado	Copacabana
05	Volta ao mundo em 80 dias		Orquestra de Victor Young		Decca

n. 469, 6 set. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cachito		(várias gravações)		
02	Cabecinha no ombro	Paulo Borges	Alcides Gerardi	Rasqueado	Colúmbia
03	Eu não existo sem você	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Carlos José	Samba-canção	Polydor
04	Gondoleiro		(várias gravações)		
05	Interesseira	Bidu Reis / Murilo LAtini	Anísio Silva	Bolero	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cha-ua-ua	Lubin / Roth	Sílvio Mazzuca	Rumba rock	Copacabana
02	Cachito		- Doris e Rossie - Nat King Cole		- Mocambo - Capitol
03	Lampião de gás	Zica Bergami / Hervê Cordovil	Inezita Barroso	Valsa	Copacabana
04	Whem		Kalim Twins		Decca
05	Estrada do sol	Antônio Carlos Jobim / Dolores Duran	Agostinho dos Santos	----------	Polydor

n. 473, 11 out. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cachito		(várias gravações)		
02	Gondoleiro		(várias gravações)		

03	Eu não existo sem você	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Maysa	Samba	RGE
04	Covarde	Getúlio Macedo / Lourival Faissal	Fernando Barreto	Bolero mambo	Victor
05	Interesseira	Bidu Reis / Murilo LAtini	Anísio Silva	Bolero	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	With all my heart	------	Lana Bittencour	-------	Colúmbia
02	Nel blu dipinto di blu		Leny Eversong		RGE
03	Garufa	Juan Antonio Collazzo / Fontaina / Solino / Moacir Vieira	João Dias	Tango	Copacabana
04	Bom dia, café	Victor Simon	Catarino e sua banda	Samba	Odeon
05	Conselho	Denis Brean / Osvaldo Guilherme	Lana Bittencourt	Samba-canção	Colúmbia

n. 476, 1 nov. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Covarde	Getúlio Macedo / Lourival Faissal	Fernando Barreto	Bolero mambo	Victor
02	Patrícia		(várias gravações)		
03	Cachito		(várias gravações)		
04	Nel blu dipinto di blu		(várias gravações)		
05	Prece ao sol	Jorge de Castro / Wilson Batista	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Cerveza	Boots Brown	Sílvio Mazzuca	Cha cha cha	Colúmbia
02	Nel blu dipinto di blu		Narciso Parigi		Odeon
03	Eu não existo sem você	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Maysa	Samba	RGE
04	Garufa	Juan Antonio Collazzo / Fontaina / Solino / Moacir Vieira	João Dias	Tango	Copacabana
05	Crazy love		Paul Anka		Polydor

n. 481, 6 dez. 1958					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Covarde	Getúlio Macedo / Lourival Faissal	Fernando Barreto	Bolero mambo	Victor
02	Patrícia		(várias gravações)		
03	Nel blu dipinto di blu		(várias gravações)		

04	Cachito		(várias gravações)		
05	Prece ao sol	Jorge de Castro / Wilson Batista	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sereno		Leny Eversong		RGE
02	Till		Percy Faith		Colúmbia
03	Meu anjo especial	----------	Nilza Miranda	---------	Chantecler
04	Se ninguém te ama	Osvaldo Barbosa / José Reis	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Covarde	Getúlio Macedo / Loutival Faissal	Gilda de Barros	Bolero mambo	Todamérica

1959

n. 485, 3 jan. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Prece ao sol	Jorge de Castro / Wilson Batista	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
02	Vai mesmo	Ataulfo Alves	Nora Ney	Samba	Victor
03	Deixe que ela se vá	Evaldo Gouveia / Gilberto Ferraz	Carlos José	Samba-canção	Odeon
04	Covarde	Getúlio Macedo / Lourival Faissal	Fernando Barreto	Bolero mambo	Victor
05	Patrícia	Perez Prado / A. Bourget	Emilinha Borba	Cha cha rock	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Patrícia	Perez Prado / A. Bourget	Sílvio Mazzuca e orquestra	Cha cha cha	Colúmbia
02	Serenata do adeus	Vinicius de Moraes	Morgana	Serenata	Copacabana
03	Prece ao sol	Jorge de Castro / Wilson Batista	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
04	Além	Edson Borges / Sidney Morais	Lana Bitencourt	Samba-canção	Colúmbia
05	É da banda de lá	Peteleco / Irvando Luiz	Dupla Ouro e Prata	Maxixe	RGE

n. 490, 7 fev. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Um certo sorriso		Johnny Mathis		Colúmbia
02	All the way		Frank Sinatra		Capitol
03	Tu somente tu	Anísio Silva / Jonas Garret	Anísio Silva	Bolero	Odeon
04	Prece ao sol	Jorge de Castro / Wilson Batista	Nelson Gonçalves	Samba	Victor
05	Balada triste	Dalto Vogeler / Esdras Silva	- Agostinho dos Santos - Ângela Maria	Samba-canção	- RGE - Copacabana
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Bop a lena		Rony Self		Colúmbia
02	Serenata do adeus	Vinicius de Moraes	Morgana	Serenata	Copacabana
03	Vai, mas vai mesmo	Ataulfo Alves	Nora Ney	Samba	Victor
04	Chega de saudade	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Os Cariocas	Samba	Colúmbia
05	Meu castigo	Onildo Almeida	Agostinho dos Santos	Valsa	RGE

n. 494, 7 mar. 1959
Rio de Janeiro

No	Título	Composição	Interpretação	Classificação	Gravadora
01	Não digo o nome	Jair Amorim	Anísio Silva	Tango	Odeon
02	Ave Maria Lola		Carlos Argentino		Seeco
03	Um certo sorriso		Johnny Mathis		Colúmbia
04	Balada triste	Dalto Vogeler / Esdras Silva	- Agostinho dos Santos - Ângela Maria	Samba-canção	- RGE - Copacabana
05	Till		Percy Faith		Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Sem ninguém por mim	Jair Gonçalves	Duo Guarujá	Guarânia	Continental
02	I-go (Maracangalha)		Cauby Peixoto		Colúmbia
03	Balada triste	Esdras Silva	Ângela Maria	Samba-canção	Copacabana
04	Vai, mas vai mesmo	Ataulfo Alves	Nora Ney	Samba	Victor
05	Chega de saudade	----------	Lana Bittencourt	----------	----------

n. 498, 4 abr. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Tu somente tu	Anísio Silva / Jonas Garret	Anísio Silva	Bolero	Odeon
02	Siete notas de amor	Santiago “Chago” / Alvarado	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
03	Deusa do asfalto	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
04	Balada triste	Dalto Vogeler / Esdras Silva	- Agostinho dos Santos - Ângela Maria	Samba-canção	- RGE - Copacabana
05	--------	----------	Cauby Peixoto	----------	Colúmbia
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Balada triste	Dalto Vogeler / Esdras Silva	Agostinho dos Santos	Samba-canção	RGE
02	Chá-chá-chá baiano	Getúlio Macedo	Os Cariocas	Chá chá chá	Colúmbia
03	Hard headed woman		Elvis Presley		Victor
04	Ontem e hoje	Irani de Oliveira / Getúlio Macedo	Ângela Maria	Bolero	Copacabana
05	All the way		Frank Sinatra		Capitol

n. 502, 2 mai. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Deusa do asfalto	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
02	Siete notas de amor	Santiago “Chago” / Alvarado	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
03	Jambalaya		Brenda Lee		Decca

04	Tu somente tu	Anísio Silva / Jonas Garret	Anísio Silva	Bolero	Odeon
05	Ontem e hoje	Irani de Oliveira / Getúlio Macedo	Ângela Maria	Bolero	Copacabana
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Jambalaya		Brenda Lee		Decca
02	Chá-chá-chá baiano	Getúlio Macedo	Os Cariocas	Chá chá chá	Colúmbia
03	Deusa do asfalto	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
04	Morrendo de amor	----------	Antônio Martins	Guarânia	Todamérica
05	Noite	Raul Sampaio	Cauby Peixoto	Tango	Colúmbia

n. 507, 6 jun. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Siete notas de amor	Santiago “Chago” / Alvarado	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
02	Deusa do asfalto	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
03	Meu segredo	J. Lubin / I. J. Roth / D. Cid	Luís Cláudio	Calipso	Colúmbia
04	Jambalaya		Brenda Lee		Decca
05	King Creole		Elvis Presley		Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Ave Maria Lola		Carlos Argentino		Seeco
02	Chá-chá-chá baiano	Getúlio Macedo	Os Cariocas	Chá chá chá	Colúmbia
03	Estúpido cupido	Neil Sedaka / Howard Greenfield / Fred Jorge	Celly Campelo	----------	Odeon
04	O samba com Luciano	Luís Bandeira	Luís Bandeira	Samba	Continental
05	Funcionária	Vicente Amar / Benil Santos	Francisco Carlos	Samba	Victor

n. 511, 4 jul. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Ciclone	Adelino Moreira	Carlos Nobre	Samba-canção	Victor
02	Siete notas de amor	Santiago “Chago” / Alvarado	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
03	Meu segredo	J. Lubin / I. J. Roth / D. Cid	Luís Cláudio	Calipso	Colúmbia
04	Perfume de gardênia	Rafael Hernandez	Bienvenido Granda	Bolero	Continental
05	The diary		Neil Sedaka		Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Siete notas de amor	Santiago “Chago” / Alvarado	Trio Los Panchos	Bolero	Colúmbia
02	Recado	Luiz Antônio / Djalma Ferreira	Maysa	Samba	RGE

03	Estúpido cupido	Neil Sedaka / Howard Greenfield / Fred Jorge	Celly Campelo	----------	Odeon
04	Meu coração canta	Rome / Jamblan / Harpin / Fred Jorge	Carlos Gonzaga	Fox balada	Victor
05	Creio em ti	----------	Francisco Egídio	----------	Odeon

n. 515, 1 ago. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Estúpido cupido	Neil Sedaka / Howard Greenfield / Fred Jorge	Celly Campelo	----------	Odeon
02	Smoke gets in your eyes		The Platters		Mercury
03	Por uma noite ainda	Cid Magalhães	Orlando Dias	Bolero	Chantecler
04	Perfume de gardênia	Rafael Hernandez	Bienvenido Granda	Bolero	Continental
05	Onde estás agora?	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Piston de gafieira	Billy Blanco	Sílvio Caldas	Samba	Colúmbia
02	Piove	Modungo / Verde	Ângela Maria	Fox-balada	Copacabana
03	Petite fleur		Werner Mueller		Polydor
04	Donde estás mi vida		Joselito		Victor
05	Dinamite		Brenda Lee		Decca

n. 520, 5 set. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Onde estás agora?	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
02	Estúpido cupido	Neil Sedaka / Howard Greenfield / Fred Jorge	Celly Campelo	----------	Odeon
03	Por uma noite ainda	Cid Magalhães	Orlando Dias	Bolero	Chantecler
04	Revolta	Nelson Gonçalves / Raul Sampaio	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Ela disse-me assim	Lupicínio Rodrigues	Jamelão	Samba-canção	Continental
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Petite fleur		Werner Mueller		Polydor
02	Sax cantábile	Dominguez	Silvio Mazzuca	Bolero	Colúmbia
03	Smoke gets in your eyes		The Platters		Mercury
04	Onde estás agora?	Anísio Silva	Anísio Silva	Bolero	Odeon
05	Por que chorar?	Kalmar / Ruby / Snyder / Fred Jorge	Carlos Gonzaga	Rock	Victor

n. 524, 3 out. 1959

Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Quero beijar-te as mãos	Arsênio de Carvalho / Lourival Faissal	Anísio Silva	Guarânia	Odeon
02	Revolta	Nelson Gonçalves / Raul Sampaio	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
03	Petite fleur		Bob Crosby		RGE
04	Perfume de gardênia	Rafael Hernandez	Bienvenido Granda	Bolero	Continental
05	I need your love		Elvis Presley		Victor
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	A felicidade	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Zezé Gonzaga	Samba	Colúmbia
02	Hino ao amor	Piaf / Monnot / Odair Marzano	Wilma Bentivegna	Canção	Odeon
03	Smoke gets in your eyes		The Platters		Mercury
04	Revolta	Nelson Gonçalves / Raul Sampaio	Nelson Gonçalves	Samba-canção	Victor
05	Donde estás mi vida		Franchito		Copacabana

n. 529, 7 nov. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Quero beijar-te as mãos	Arsênio de Carvalho / Lourival Faissal	Anísio Silva	Guarânia	Odeon
02	Petite fleur		Bob Crosby		RGE
03	Bop-a-lena		Ronnie Self		Colúmbia
04	Se eu pudesse	Valdir Machado	Orlando Dias	Bolero	Odeon
05	Personality	H.Logan / L.Price	Don Taylor		RGE
	Lacinhos cor de rosa	M. Grant / Fred Jorge	Celly Campello	(não identificado)	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Hino ao amor	Piaf / Monnot / Odair Marzano	Morgana		Copacabana
02	O milagre da volta	Fernando César / Armando Cavalcanti	João Dias	Habanera	Colúmbia
03	Baiano burro nasce morto	Gordurinha	Luís Wanderley	Baião	Chantecler
04	Eu sei que vou te amar	Antônio Carlos Jobim / Vinicius de Moraes	Elza Laranjeira	Samba-canção	RGE
05	Balada da lua	Aloísio T. de Carvalho	Mário Gil	Rock balada	Continental

n. 533, 5 dez. 1959					
Rio de Janeiro					
No	**Título**	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Hino ao amor	Piaf / Monnot / Odair Marzano	Wilma Bentivegna	Canção	Odeon
02	Personality	H.Logan / L.Price	Don Taylor		RGE
03	Argumento	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Choro-canção	Victor

04	Devolva-me	Irmãos Orlando	Anísio Silva	Bolero	Odeon
05	Lacinhos cor de rosa	M. Grant / Fred Jorge	Celly Campello	(não identificado)	Odeon
São Paulo					
	Título	**Composição**	**Interpretação**	**Classificação**	**Gravadora**
01	Lacinhos cor de rosa	M. Grant / Fred Jorge	Celly Campello	(não identificado)	Odeon
02	Argumento	Adelino Moreira	Nelson Gonçalves	Choro-canção	Victor
03	Personality	H.Logan / L.Price / Sérgio Galvão / Neide Garcia	Osvaldo Rodrigues	Rock	Continental
04	E daí?	Miguel Gustavo	- Araci de Almeida - Isaura Garcia	Samba	- Sinter - Odeon
05	Cacareco	Miguel A. Roggieri / Irvando Luiz	Dupla Ouro e Prata	Marcha	RGE