



O sambolero e a canção midiática no rádio dos 1940 a 1950

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Raphael Fernandes Lopes Farias
MusiMid/Universidade Paulista
rapharias20@gmail.com

Heloisa de Araújo Duarte Valente
Universidade Paulista
MusiMid/musimid@gmail.com

Resumo: O hibridismo de gêneros musicais como consequência da cultura das mídias aparece na música popular brasileira entre os anos 1940 e 1950 devido à fusão de músicas hispânicas com o samba, formando subgêneros como o sambolero. Estudando a programação da Rádio Difusora e da Rádio Tupi, de São Paulo, percebe-se como os gêneros hispânicos entraram no Brasil, bem como as reações a estes gêneros. Questiona-se ainda, até que ponto há rompimento entre samba, sambolero e bossa-nova, tendo em vista os profissionais que transitavam simultaneamente por estes gêneros.

Palavras-chave: Gênero musical. Sambolero. Hibridismo. Rádio. Samba.

The Sambolero and Mediatic Song on the Radio from 1940s to 1950s

Abstract: The hybridism of music genres as a result of the media culture appears in Brazilian popular music between 1940s and 1950s due to the fusion of Hispanic music with samba, forming subgenres such as sambolero. Studying the programming of Rádio Difusora and Rádio Tupi, in São Paulo, it is perceived how Hispanic genres entered Brazil, as well as the reactions to these genres. It is wondered to what extent there is a disruption between samba, sambolero and bossa nova, taking into account the professionals who transited simultaneously by these genres.

Keywords: Music genre. Sambolero. Hybridism. Radio. Samba

1. Introdução: Os gêneros musicais híbridos e a difusão radiofônica

O hibridismo de gêneros musicais aparece com força a partir da difusão das gravações e dos meios de criação pensando para as mídias, sendo uma consequência da cultura das mídias. Gêneros se fundem e formam outros, obras sofrem adaptações, culturas viajam por meio dessas transformações e passam por apropriações diversas, criando subculturas e construindo um imaginário coletivo. A *movência* (ZUMTHOR, 2014) é um fenômeno marcante na cultura musical brasileira e é abordada nos estudos das canções tradicionais e seus nomadismos presentes no Brasil.

Músicos, maestros e profissionais que trabalhavam nas rádios e/ou para gravadoras nacionais, com o objetivo de arranjar músicas vindas de outros países e ambientá-las à cultura brasileira, bem como criar arranjos para composições nacionais deixando-as com traços dessas músicas hispânicas, sobretudo as canções. Esses mesmos profissionais compunham arranjos com caráter peculiar, muito embora seja possível questionar até que ponto a necessidade da indústria influenciava-os em suas criações e dialogava com seus repertórios pessoais. Destacam-se ainda compositores independentes do cenário comercial, que transitavam por gêneros e geravam espécies de fórmulas e “assinaturas sonoras” instrumentais para caracterizar seus arranjos, e acabaram caracterizando gêneros.

O bolero no Brasil se funde ao samba canção e cria um gênero híbrido: entre as décadas de 1940 e 1950, o bolero misturar-se-á com o samba canção, gerando o chamado sambolero, nome designado para nomear a fusão dos dois estilos numa música híbrida. Tal fato levanta questões quanto as maneiras em que isto se dá, bem como as características e contornos deste fenômeno cultural que atinge a criação musical, a performance, formas de transmissão e recepção (ARAÚJO, 1999). Ao fim e ao cabo, estabelece-se uma nova forma de sensibilidade e gosto estético.

Os estudos que abordam o bolero, o samba canção e os hibridismos destes gêneros no Brasil, além de escassos, deixam uma lacuna no que diz respeito aos arranjos e arranjadores. Apesar de sua importância, há uma descontinuidade narrativa na história da música brasileira dos anos 1950, um lapso entre o samba-exaltação e a bossa nova, algo que resume aquele período a disputas entre as Rainhas do Rádio e macacas de auditório (PINTO, 2012). Muitos estudos têm apontado o rádio, a indústria fonográfica, catálogo de obras, intérpretes, concursos – como os das Rainhas do Rádio – letras de música etc. O que se apresenta como lacuna neste cenário é a análise da atuação de profissionais que trabalhavam para os estúdios de rádio e gravadoras arranjando estas obras e adaptando-as. Foram eles que em grande parte contribuíram para a formação de um gosto estético e são omitidos em catálogos, livros e relatos que abordam o tema.

Em meados dos anos 1940, no Brasil - o rádio já está consolidado como veículo de comunicação – abre-se uma nova cena musical, marcada pela penetração de gêneros estrangeiros como o bolero, a rumba, o *chá-chá-chá* e o *cool jazz*. Os sambas de morro e os arranjos mais contrapontísticos, bem como o canto mais “leve” e cheio de “bossa” (NAPOLITANO, 2001), perderam espaço. As orquestras volumosas, as letras sentimentais e o canto empostado, ornamentado, dominaram o gosto daquele período.

Criou-se ainda o concurso “rainha do rádio” em 1949, como estratégia para aumentar a audiência, que refletia esse fenômeno de massa que emergira no país, gerando uma rachadura cultural, forjando o conceito de “velha guarda” e “era de ouro”: “Na perspectiva de um certo elitismo cultural, elas [rainhas do rádio] se contrapunham ao ‘respeitável ouvinte’ dos anos 1930, quando o rádio era mais elitizado” (NAPOLITANO, 2001: 57). Houve um movimento que buscava valorizar e resgatar a produção nacional dos anos 1920 - 1930, mirando o auge do samba e a primeira geração de cantores do rádio, negando o artificialismo comercial trazido pelos gêneros híbridos que dominaram o rádio (PAIANO, 1994 apud NAPOLITANO, 2001).

Os samboleros seriam consequência direta da cultura das mídias e da reprodutibilidade técnica da música (BENJAMIN [1934] 2011). As canções hispânicas puderam viajar até Brasil e aqui desenvolver subgêneros, como o sambolero e só puderam passar por este processo devido aos processos de gravação. Constitui-se, portanto, além de híbrido, um gênero nômade (ZUMTHOR, 1997). Os arranjos compostos para tais músicas sofrem influência direta das mídias, de suas adequações tecnológicas – desde a duração de cada música gravada até os tipos de instrumentos musicais utilizados – e mercadológicas, uma vez que deviam ser pensados de modo a agrupar estas últimas às características originais do gênero (hispânicas), características da música nacional (samba e subgêneros) e questões da indústria fonográfica brasileira.

Estudando alguns momentos da programação da Rádio Difusora Tupi, de São Paulo, tem-se um panorama de como as músicas hispânicas adentraram no Brasil e criou-se um cenário propício ao hibridismo musical, assim como é possível perceber a reação a tal fenômeno, por meio de programas que resgatavam o samba tradicional dando a ele *status* de representação autêntica da cultura musical nacional.

2. A expansão da radiodifusão

O Brasil dos anos 1950 recebe uma enorme influência da música latino-americana. É o período de conformação das mídias sonoras no Brasil, do auge do rádio e consolidação de uma indústria fonográfica. Muitos gêneros musicais se criam em consequência da fonografia, dos discos, como explica Delalande (2007), citando a exemplo, o jazz: “as músicas de tradição oral são gravadas, reprodutíveis e analisáveis” (BARTÓK apud DELALANDE, 2007: 51). É possível fazer analogia entre o jazz nos Estados Unidos e alguns

gêneros hispânicos na América Latina, que voltaram seus processos de criação para estas mídias.

Há evidências de que o bolero é o gênero musical mais arraigado e difundido na América Latina (KNIGHTS, 2003), gerando uma espécie de identidade entre as diferentes nações que compõe este enorme conglomerado social. Essa forte presença e a difusão do gênero, se deve principalmente ao fortalecimento das mídias – rádio e indústria fonográfica: “o rádio unificou a espacialização do mundo através da interligação simultânea de informação” (GONZÁLEZ, 2000: 5).

É importante salientar o uso do termo samba-canção para designar um gênero que circula com força do final dos anos 1920 aos 1960. As músicas hispânicas, mescladas ao samba brasileiro em dado momento se encaixaram nessa classificação, gerando embaraço terminológico e estético. A programação das rádios situada neste intervalo de tempo apresenta em separado músicas estrangeiras de música brasileira e, ao mesmo tempo, demonstra como se deu a entrada dos gêneros hispânicos no país. Exemplo disso é a programação da Rádio Difusora e da Rádio Tupi, de São Paulo, em 1944. Dos 20 programas da Difusora, haviam 11 dedicados à música, o que revela a importância da música na grande de programação:

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

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

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

A promoção das rádios e de sua programação por meio de concursos – algo que se tornaria muito popular - aparece nesses fins dos anos 1940 na Rádio Tupi. Houve, por exemplo, categorias que concorriam em votação feita pela imprensa: “Orquestras de salão, Jazz, Típicas, Caipiras, Orquestras de Música Fina, Grupos Vocais, Canções, **Canções Mexicanas**, Folclore, Samba.” (MAIA, 2007: 11).

Já na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, Capital Federal na época, o programa *Nas Asas de um Clipper* foi transmitido em 1947 retratando o cenário musical do México, da Argentina e de Cuba – transmitido também em cada um desses países. Durante seis semanas cada um dos países era retratado e um concurso que levaria algum ouvinte a visitar os países

envolvidos era promovido. Ocupava o horário das 21h30 das sextas-feiras, portanto nobre, e era realizado ao vivo, com a orquestra *Típica Corrientes*, associada ao maestro Eduardo Patané, mas sob a regência de Radamés Gnattali (PINTO, 2012).

Como analisa Cláudia Matos (2013), os anos 1950 se apresentam como o auge da junção entre o samba-canção vindo dos anos 1920, ou o samba-de-meio-de-ano, e a música hispânica que adentrava no Brasil desde as décadas anteriores. Dessa época são as canções de Lupicínio Rodrigues, cunhador da expressão “*dor-de-cotovelo*”, referindo-se as mágoas e dores de amor afogadas em copos de bar, com os cotovelos sobre o balcão. As interpretações célebres de cantoras como Ângela Maria, Maysa, Nora Ney etc. e a figura da “diva” são concomitantes a esse apogeu do samba abolerado, do *sambolero*.

3. A censura ao gênero

A partir de um dado momento, principalmente nos anos 1950, houve uma negação do bolero e subgêneros por parte de algumas alas de artistas e profissionais, que seria mais de ordem social do que estética, conforme comenta Silvio Merhy:

O que ocorria é que naqueles anos o gênero estava associado a valores considerados socialmente retrógrados ou inaceitáveis para uma classe universitária que se destinava a assumir lideranças políticas e sociais. A partir do meio da década de 1970, tendo o público de música se libertado das tristezas e do peso das responsabilidades de conscientização social, pôde o gênero do bolero ser novamente apreciado, desobrigado de satisfazer às partilhas prévias – musicais, políticas ou sociais – e revitalizado por uma cultura potente o bastante para reelaborá-lo e valorizá-lo. Tom Jobim, João Donato, Elis Regina, Nana Caymmi, Caetano Veloso, Dori Caymmi, Chico Buarque, João Bosco cultivaram o bolero com carinho e criaram várias interpretações que o valorizaram e o mantiveram pronto para o consumo (MERHY, 2012: 187).

Na Rádio Tupi, o radialista Henrique Fróes Domingues, conhecido como Almirante, passou a produzir o programa “Pessoa da Velha Guarda”, de 1947 a 1952. Almirante tinha ao seu lado músicos como Pixinguinha, Benedito Lacerda e Jacob do Bandolim, além de uma orquestra que executava arranjos de Pixinguinha (PINTO, 2012). Assim, havia um resgate da tradição da música brasileira, considerada por muitos como genuína frente às músicas estrangeiras que se infiltravam no país e se misturavam com a produção musical da época.

No final dos anos 1940, Vasco Mariz (apud MATOS, 2013: 130) observou que o samba vinha se *abolerando* e “graças a esse novo estilo amolengado, está perdendo o ritmo que conquistou o mundo”. Dez anos depois, Mariza Lyra afirma que o samba-canção resulta

de uma adaptação em que “a melodia canta como canção e o ritmo marca o samba e acaba não sendo nada propriamente” (apud TINHORÃO, 1975: 149). Ainda mais radical, Augusto de Campos classifica esse período como “fase de decadência e de transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova” (apud MATOS, 2013: 130).

No entanto, como observa Cláudia Matos, o declínio da música de carnaval constrói uma direção nova, o chamado “samba de fossa” - e aí aparecem canções como as de Lupicínio Rodrigues – “música de boate”, que “constituirá o samba-canção moderno, no qual se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova” (2013: 130).

4. Considerações finais – Sambas, Boleros e Bossas, rompimento ou continuidade?

Copacabana, samba-canção de Alberto Ribeiro e João de Barro, gravado por Dick Farney em 1946, é citada como obra pré-bossa-nova por Cláudia Matos (2013). O arranjo é de Radamés Gnattali e, sobre ela, “Benedito Lacerda teria dito a Braguinha: *Muito bonito, mas não é samba*” (GARCIA, 1999 apud MATOS, 2013: 130). Este exemplo remete a uma questão: até que ponto a bossa-nova se apresenta como novidade em face da tradição da música brasileira e com a música abolerada que se apresentava como sucesso no período exatamente anterior?

Outra questão interessante: compositores e arranjadores transitam por gêneros. Pixinguinha, compositor atribuído à velha guarda da música brasileira, dentro dos estúdios de rádio, trabalhando como arranjador, teria feito apenas arranjos de samba “tradicionais”? Guerra-Peixe, outro compositor oriundo da música erudita, aparece no quadro de arranjadores da Rádio Nacional (PEREIRA, 2012) em obras como “O teu cabelo não nega”, “Por causa de você” e “Samba de uma nota só”, obras com características divergentes e de gêneros distintos, apesar de as duas últimas serem de Tom Jobim. Radamés Gnattali também surge com a mesma situação, arranjando, por exemplo, “Maracatu” de Waldemar Henrique, “Nervos de Aço”, de Lupicínio Rodrigues e “Reminiscências”, de Jacob do Bandolim.

A complexa malha cultural que se forma a partir da veiculação de músicas nas rádios brasileiras e o grande mercado que isto se torna para compositores, arranjadores, maestros e demais profissionais da música, questiona a relação entre os gêneros da música popular brasileira no sentido de que as rupturas se dão mais em escala comercial do que cultural propriamente dita. Em outras palavras, é possível traçar relações entre gêneros que se



negam nas ideias, visando criar um novo cenário estético, mas que se encontram em nomes de profissionais da música e suas características levadas de um gênero a outro, de um estúdio a outro, de um arranjo a outro.

Referências

- ARAÚJO, Samuel (1999). *The politics of passion: the impact of bolero on Brazil musical expressions*. Yearbook for Tradicional Music, vol 31: STOR.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.
- DELALANDE, F. *De uma Tecnologia a Outra: Cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas*. In VALENTE, Heloísa (org.): *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.
- GONZALEZ, Juan Pablo. *El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa*. In: Revista musical chilena. Santiago, v. 54, n 194, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo>>. Acesso em: 5 de dez. De 2006.
- KNIGHTS, Vanessa. 'From Santiago de Cuba with Love': *The Bolero as an Early Example of Cultural and Economic Globalisation*. In: *Latin American Popular Music: Transcultural Samplings and Global Reverberations*. Londres: Institute of Romance Studies, 2003. Disponível em: <www.ncl.ac.uk/sacs/POP/papers/index.htm>. Acesso em: 19 de mar. de 2009.
- MATOS, Claudia Neiva. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção*. Revista ArtCultura, Uberlândia, vol. 15 n. 27, p. 121-132, 2013.
- MAIA, R. Marta. *A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50*. In: Congresso Nacional de História da Mídia, n. 5, 2007. Anais. São Paulo, 2007, p. 1-15.
- MERHY, S. A. *Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina*. Rio de Janeiro: Revista da Fundação Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero06/escritos%206_08_do%20abajur%20lilas.pdf>. Acesso em 06 de nov. de 2015.
- NAPOLITANO, M. *História e Música*. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001.
- PEREIRA, R. Leandro. *Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960*. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, 2012.
- PINTO, Theophilo A. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da 'Era do Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo, 2012. 361 p. Tese (doutorado em História Social). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.
- PASQUALINI, Maria Elisa (2012). *Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965*. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, 2012
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- ZUMTHOR, Paul *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.