
Discussão de relacionamento entre bolero e samba-canção: estética, política e comunicação na Era do Rádio¹

André Domingues dos Santos²

Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia

Resumo

As sentimentalidades do samba-canção e do bolero que tomaram o rádio, os discos e os espaços de diversão noturnas das décadas de 1940 e 1950 foram, por muito tempo, negligenciadas pela crítica e pela historiografia da música popular brasileira. Refletem-se nelas, porém, as grandes tensões estéticas, políticas e sociais de seu tempo. Este trabalho busca mapear tais tensões no diálogo entre os dois gêneros, tendo como apoio o conceito de hibridização cultural.

Palavras-chave

Samba-canção; Bolero; Era do Rádio; Música Popular

Se o tempo entendesse

Num trabalho seminal da historiografia acadêmica sobre música popular brasileira, *Cantores do Rádio*, Alcir Lenharo conclamou a “levantar o véu que cobre os anos 50”, período visto como uma espécie de Idade Média da produção nacional, “reino do improvisado, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade” (1995, p. 8-9). Do estudo de Lenharo para cá, foi lento o avanço na compreensão da época – cuja extensão fica melhor descrita como o período entre o final da Segunda Guerra Mundial e o final da década de 1950 –, até que, nos últimos 5 anos, houve a publicação de importantes que a tematizam, com destaque para os livros jornalísticos *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção* (CASTRO: 2015) e *Copacabana: a trajetória do samba-canção* (HOMEM DE MELLO: 2017), abordando o samba-canção, e as coletâneas de artigos científicos *México: corazón musical de Latinoamérica* (2018) e *Uma vereda tropical... a presença da canção hispânica no Brasil* (2020), tratando da então marcante influência da música hispano-americana no Brasil,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Pesquisa realizada com apoio de CNPq e FAPESB.

² Doutor e Mestre em História Social pela FFLCH/USP.

sobretudo do bolero mexicano. De um lado ou de outro, questões fundamentais são colocadas, mas chama a atenção o quanto apontam para direções diferentes. Do lado dos jornalistas Ruy Castro e Zuza Homem de Mello, há um esforço em diferenciar o samba-canção do bolero, com apenas seis menções em todo o primeiro livro, e com um capítulo todo dedicado a desacreditar a união efetiva entre eles, consagrada na crítica sob a alcunha de “sambolero”, no segundo (HOMEM DE MELLO: 2017, 347-409). Já entre os acadêmicos, predomina a visão de um conglomerado musical que os hibridiza e enlaça – com ocasional acréscimo do tango argentino, ainda em voga no Brasil (ARAÚJO, 19999; MERHY, 2012; OLIVEIRA, 2018; ALONSO 2018A, 2018B, CYMROT, 2018B, 2020; HIGA, 2020; FARIAS, 2018; GONZÁLEZ, FARIAS: 2020). Retomar o debate entre essas posições é importante, não só pela compreensão dos complexos acontecimentos de meados do século passado, mas porque costumam remeter a desdobramentos muito diferentes da música brasileira, com uma parcela do samba-canção sendo assimilada à prestigiosa linhagem da bossa-nova, na forma de precursora, e com o bolero exercendo um papel central na formação de um bloco romântico marginalizado que engloba da música sertaneja ao brega, sendo marcante, inclusive, no arrocha baiano dos nossos dias.

Um primeiro motivo da divergência de entendimentos entre os trabalhos recentes pode ser a clara afiliação dos dois jornalistas ao grupo mais prestigioso da crítica brasileira, ancorado na estética da bossa-nova. Castro, por exemplo, é autor de diversos trabalhos sobre o tema, com destaque para o já clássico livro *Chega de Saudades: a história e as histórias da bossa nova* (2000), enquanto Homem de Mello, entre outros escritos, coassina com Jairo Severiano *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, cujo Volume 2 se inicia afirmando categoricamente: “A segunda grande fase da música popular brasileira começa com o surgimento da bossa-nova, em 1958, e se estende ao final da era dos festivais, em 1972, passando pelo tropicalismo e outras tendências” (1998, 15). Dentro dessa lógica que consagra a bossa, eleger-se como precursor o samba-canção criado ou interpretado por artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Dorival Caymmi e Johnny Alf, reconhecendo-lhe a passionalidade, mas buscando diferenciá-la dos altissonantes derramamentos do bolero, avessos à estética serena e econômica da bossa.

É preciso olhar com cuidado a repulsa ao bolero na crítica nacional de maior reconhecimento, pois precede a influência bossanovista e pode ser verificada por toda a década de 1950, sobretudo na *Revista da Música Brasileira*, editada por Lúcio Rangel e

Pérsio do Moraes entre 1953 e 1956. Em suas páginas, muitas vezes assinadas por nomes como Ary Barroso, Almirante, Fernando Lobo, Guerra Peixe, Paulo Mendes Campos, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Rubem Braga e Irineu Garcia, as menções ao bolero foram raríssimas. Em apenas uma edição publicou-se um texto dedicado exclusivamente a esse gênero musical, o irônico conto “Bolero”, de Homero Homem (*Coleção Revista da Música Popular*, p. 146-147). Nele, é narrada a história de um homem considerado louco pelos moradores de uma pensão simplória por estar apaixonado pelos boleros, chegando a escutá-los por três dias consecutivos. “Agora (é noite e faz calor) os moradores do térreo abandonam a casa, rumo à praia. Aparentemente para tomar ar fresco. Mas quem não sabe que fogem ao bolero?”. A cena cômica criada pelo autor representa a suposta aversão do povo à mania do bolero que se alastrava pelo país. O tom, contudo, não é de otimismo quanto à erradicação do modismo forâneo. Ao contrário, o conto é finalizado com a prisão do homem por um comissário de polícia que também era amante do bolero, saindo juntos e assobiando uma mesma canção.

Embora a revista buscasse diminuir o bolero como expressão autêntica do gosto popular, reconhecia-lhe a grande popularidade, mantendo um conceito ambíguo de povo, sendo o povo legítimo identificado pelo pertencimento às tradições nacionais, e não pela quantidade e frequência do consumo cultural efetivo. Esse choque entre o povo idealizado e o empírico marcou profundamente a crítica desde então, fazendo com que o bolero permanecesse às margens dos meios mais prestigiosos. A descrição crítica desse fenômeno, que tinha por efeito mitigar as relações e hibridismos do bolero com a produção brasileira, estende-se por diversos artigos das coletâneas recém-publicadas, como nos casos de Adélcio Camilo Machado (2018; 2020), Danilo Cymrot (2018B; 2020), Gustavo Alonso (2018) e Allan de Paula Oliveira (2018). A tendência, contudo, já estava dada num estudo desbravador de Samuel Araújo, datado de 1999:

Essa popularidade, de toda forma, recebeu duras críticas de discursos ideológicos em defesa da “legítima música brasileira”. Pensamentos similares foram expressos por musicólogos brasileiros na primeira metade do século, desde os escritos iniciais de Mário de Andrade, por volta de 1928, e até o presente continuam a subsidiar reações da crítica ao impacto do bolero no Brasil (ARAÚJO: 1999, 47 - *tradução minha*)

O estudo de Araújo argumenta haver uma continuidade estética e social entre o bolero e o samba-canção. compartilhando os textos passionais, a destinação à dança lenta e em casais – num tempo em que a dança de salão gozava de grande adesão nas mais diversas classes sociais – e o tipo de instrumentação. Trata-se, para o autor, de uma

verdadeira fusão: “Ao longo dos anos 1940, o bolero e o samba-canção brasileiros eram práticas dificilmente distinguíveis em termos textuais, musicais e sociais (gerando o efêmero uso de outro termo híbrido, *sambolero*)” (ARAÚJO: 1999, 47-48 – tradução minha). A percepção dessa fusão leva o autor a creditar ao bolero devires comuns aos do samba-canção, inclusive com ênfase em sua contribuição para o surgimento da aclamada bossa-nova (51-54).

A favor da proximidade entre os dois, pode-se acrescentar à lista de Araújo a sintaxe rítmica afro-americana, pois, mesmo sendo um binário e outro quaternário, a mesma lógica os permeia. A semelhança fica patente na levada básica de piano ou violão de alguns exemplos:

Bolero (extraído do violão em “Alguém me disse”, gravado por Anísio Silva em 1960, num andamento em torno de 100 BPM)



Figura 1, ritmo de acompanhamento de bolero

Samba-canção (extraído do piano em “Ninguém me ama”, gravado por Nora Ney em 1952, num andamento em torno de 54 BPM, transcrito em 2/2 para facilitar a comparação):



Figura 2: ritmo do acompanhamento do samba-canção

É verdade que, na tradição caribenha, a definição rítmica do bolero se dá bem mais pela clave, e não pelo acompanhamento piano ou violão. No Brasil, porém, esse instrumento não tem o mesmo protagonismo, sequer aparecendo em algumas gravações marcantes, como a da citada “Alguém te disse” ou a de “Recusa”, lançada por Ângela Maria, em 1952. Ainda assim, a fórmula rítmica da clave, baseada no paradigma do *cinquillo* 3-2 (duas colcheias pontuadas, uma semínima, uma colcheia e uma mínima), também é bastante familiar à música brasileira, aparecendo na marcha-rancho e no frevo, por exemplo.

Apesar de toda a familiaridade entre os ritmos e até da adoção da pontuação de contrabaixo bolerista em alguns arranjos de samba-canção, apontada por Araújo (1999, 48), sua ideia de que haja uma fusão entre eles se arrisca a perder de vista algumas

singularidades de cada um, aquilo que mantêm de tensão, de desgarrar. Afinal, se é verdade que “Caminhemos”, de Herivelto Martins, teve grande repercussão tanto quando gravado como samba-canção no Brasil, por Francisco Alves, quanto como lançado como bolero na América Hispânica, pelo Trio Los Panchos, também é que a memória do bolerista Anísio Silva recebe muito menos atenção do que a Dick Farney na ações de memória da música brasileira. Mesmo quando sua posição é seguida por estudiosos que, trocando a ideia de fusão pela de um processo mais geral, a hibridação entre os gêneros, como Allan de Paula Oliveira, Gustavo Alonso, Raphael González e Rafael Lopes Farias, permanece uma ênfase na comunhão de culturas que pode ser redutora. Não por acaso, Nestor Canclini, pensador central do hibridismo cultural, fez questão de redimensionar o conceito na “Introdução à edição de 2001” do seu já clássico *Culturas Híbridas*, de modo a desfazer algum mal-entendido “otimista” do processo que descreve:

Falar de fusões não nos deve fazer descuidar do que resiste ou se cinde. A teoria da hibridação tem que levar em conta os movimentos que a rejeitam. Não provêm somente dos fundamentalismos que se opõem ao sincretismo religioso e à mestiçagem intercultural. Existem resistências a aceitar estas e outras formas de hibridação porque geram insegurança nas culturas e conspiram contra sua autoestima etnocêntrica (2015, xxxii-xxxiii).

Essa insegurança descrita por Canclini, aliás, se aplica bem a rejeição do bolero no Brasil, dado o enfrentamento direto com os projetos nacionalistas que vicejaram em meados do século passado. Para além dos sentidos que o aproximam do samba-canção, portanto, é necessário investigar o que os separa, esclarecendo porque se associaram a memórias tão distintas a partir do final da década de 1950.

Caminhos diversos

O bolero que aportou no Brasil entre o final da década de 1930 e o início da seguinte é, reconhecidamente, o de talhe mexicano, bem mais do que o originado em Cuba no final do século XIX, o que reflete um movimento comum à América do Sul – com exceção dos países banhados pelo Mar do Caribe, onde Cuba se fazia igualmente presente por discos e transmissões radiofônicas. A receptividade inicial nos meios hegemônicos não foi adversa como a dos anos 1950, conforme Cymrot observa na calorosa acolhida ao astro Pedro Vargas entre intelectuais modernistas e os altos escalões da ditadura de Getúlio Vargas (2018, 152-192). Chancelado pelo poeta e diplomata Alfonso Reyes, o bolero de Pedro Vargas foi inicialmente aplaudido como uma expressão autêntica da cultura mexicana, em consonância com o aspecto folclórico que se valorizava

nas manifestações da música popular urbana de então. Não se via, ainda, a produção em escala industrial dos boleros, difundidos por discos, rádio, excursões de artistas e, principalmente, pelos filmes da poderosa estatal mexicana Pelmex, lançados a partir de 1947. Não era clara, tampouco, a indefinição nacional de alguns dos boleristas que viriam a fazer mais sucesso no país, com origens tão difusas como as do espanhol crescido na Argentina Gregório Barrios e do chileno Lucho Gatica. Tais esses entraves para uma apreciação folclorizada, porém, não tardariam a aparecer, sobretudo a partir do momento em que os brasileiros também se pusessem a produzir, e aos montes, boleros e assemelhados, a exemplo dos compositores Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira (português de nascimento, mas radicado aqui). Para se ter uma ideia do modismo, em levantamento não publicado, a pesquisadora Heloísa Valente identificou 1891 boleros gravados em discos de 78 rpm no Brasil entre os anos de 1941 e 1964, conforme relata Raphael Lopes Farias (2018, 95) – o mesmo autor, contudo, em trabalho dividido com Rafael Gonzales, diminui a cifra para “cerca de 1500” (2020, 138). Diante dessa onda, diversos cronistas tributários do nacionalismo modernista saíram em defesa da supostamente autêntica música brasileira, acusando um movimento deturpação massiva chamado pelo poeta e compositor Vinícius de Moraes de “bolerização” (2008, 51-52).

Um primeiro passo para se entender a tal bolerização é notar seu caráter processual, pois o termo descrevia o processo de corrupção de uma manifestação nacional análoga e precedente, a do samba-canção. Sua origem é costumeiramente apontada em 1929, no lançamento de “Linda Flor (Ai, Ioiô)”, de Henrique Vogeler e Humberto Porto, por Aracy Côrtes. Em função dela, a relação do bolero com a música brasileira era muitas vezes descrita em termos de deturpação, e não de hibridação, numa rejeição do influxo estrangeiro. A solidez do samba-canção, entretanto, era importante não só por desfazer alguma impressão de pioneirismo ou protagonismo mexicano no Brasil, mas também por ocasionalmente desempenhar papel estratégico na cultura nacional. Acontece que o samba-canção assimilava numa rítmica de samba, já consagrada como autenticamente brasileira, a tradição lírica e melódica europeia, representada pela modinha colonial e seus desdobramentos. Nacionalizá-la, então, não era uma tarefa de pouca importância. Haja vista, por exemplo, o último texto de crítica musical escrito por Mário de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o Lundu”, em que se cuida da nacionalização da modinha na

análise da obra do compositor e cantor oitocentista Cândido Inácio da Silva. Primeiro, tratando das modinhas de Cândido, Mário afirmou:

Embora acentuadamente “de salão” e semieruditas, com algumas dificuldades de enfeites e emissão vocal, parece mesmo que as modinhas dele se desnivelaram rapidamente e se difundiram no seio popular. (ANDRADE: 1999, 216)

Tal desnivelamento do semierudito para o popular seria a segunda parte da migração da modinha erudita para o nível folclórico: primeiro da corte aos salões da burguesia, ambiente de Cândido, e só, então, ao povo. O movimento, porém, não fora completo, com a modinha efetivamente se tornando folclórica. A razão é que, segundo Mário, “o povo frequentemente adota uma melodia erudita, mas não consegue lhe surpreender a forma nem as fórmulas, e torná-la uma constância esquemática de criação” (1976, 348). Esse passo final da nacionalização da modinha, entretanto, pareceu-lhe dado no samba-canção urbano ao escutar, em 1935, um disco de Floriano Belham e Grupo do Canhoto com “Morena que dorme na rede” (Roberto Martins e Walfrido Silva) e “Saudades do meu barracão” (Ataulfo Alves):

Modinha – À medida em que esta desaparece ou vive mais desatendida, vai sendo substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que porém, agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha-de-salão passada para a boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o do chótis principalmente. Ora estes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha. (ANDRADE: 2004, 234).

O papel que Mário de Andrade vislumbrava para o samba-canção era de suma importância na constituição de uma cultura verdadeiramente brasileira, já que este poderia nacionalizar definitivamente nossa herança europeia. Nesse sentido, seria um ideal plenamente convergente à ideologia da *Revista da Música Popular*, tributária direta do nacionalismo modernista. Seria. A produção do gênero, porém, não foi recebida pela publicação com a mesma esperança de Mário de Andrade, e, justamente, porque o aspecto folclórico não era predominante no que efetivamente se ouvia nas rádios e nos discos da década de 1950. Ao contrário, ouvia-se uma constante e perigosa relação com o comércio musical e com as produções análogas estrangeiras.

Longe das graças da intelectualidade hegemônica, a cultura massiva pôs-se a configurar, autonomamente, uma outra possibilidade de síntese universal da brasilidade através do samba-canção, a partir de 1945, pelas mãos de Dorival Caymmi, Dick Farney,

Lúcio Alves, Braguinha e, pouco depois, Vinícius de Moraes e Tom Jobim, entre outros artistas (DOMINGUES: 2009, 78-88, 113-117). Nela, a universalidade se dava pela temática francamente amorosa e pela associação à sonoridade cosmopolita da música norte-americana, sendo sua base, o jazz, vista não como mera interferência estrangeira, mas como uma técnica mais moderna de performance, arranjo e composição. Por esse motivo, assumir qualquer dependência do bolero também nela significaria uma derrota, pois, ao mesmo tempo em que punha em risco a autenticidade da criação, desfocava o papel universal e modernizador da cultura dos Estados Unidos, abrindo espaço para uma identidade e uma modernidade alternativas, emanadas não do centro econômico e militar do mundo, mas de uma América Latina eferescente e, não raro, insurgente contra a ordem estabelecida no Ocidente.

O pesquisador Jairo Severiano (2008, 291) identifica essa vertente como a “moderna”, que “propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a música brasileira”, diferencia de outra grande tendência, a tradicional, “musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro”. Entre os renovadores, aponta como símbolos os então jovens cantores Dick Farney e Lúcio Alves; entre os tradicionais, os veteranos compositores Herivelto Martins e Lupicínio Rodrigues. É preciso olhar com cuidado o raciocínio geracional aí descrito, pois Dick e Lúcio eram da mesma geração de dois astros da vertente tradicional, Nelson Gonçalves e Ângela Maria, enquanto Lupicínio e Herivelto tinham idades bem próximas às de um bom número de compositores que abasteciam o repertório moderno, como Dorival Caymmi, Braguinha e Haroldo Barbosa. A precaução é necessária, pois, a identificação de estilos com gerações costuma trazer embutido um tendencioso traço teleológico, como quando Severiano fala sobre os devires das tendências tradicional e moderna, transparecendo um juízo valorativo: “parte considerável da primeira derivou para formas popularescas, depreciadamente chamadas de música brega, a segunda sofisticou-se, desembocando na bossa-nova” (2008, 291). Homem de Mello corrobora e aprofunda tal interpretação no supracitado capítulo de *Copacabana*, significativamente intitulado “O refúgio barato dos fracassados no amor” (2017). O uso distintivo do termo “moderno”, aliás, pode ser visto como um abuso ideológico dos autores, uma vez que, num campo da música nacional onde prosperou bastante o bolero, o da música sertaneja, sua influência não foi vista como atraso, mas, ao contrário, como um elemento modernizador fundamental, conforme

mostram diversos pesquisadores (ALONSO, 2015, 2018 ; DUARTE VALENTE; RODRIGUES, 2018, CYMROT, 2018, 2020, OLIVEIRA, 2018, HIGA, 2020).

A rejeição ao bolero – mas também ao tango – dentro do samba-canção dito “moderno” pode ser bem medida por duas crônicas de Vinícius de Moraes do início da década de 1950: “Tangolomango” e a já citada “A bolerização”. Nelas, escritas com apenas três meses de diferença, o poeta e compositor atacou a influência avassaladora dos modismos hispano-americanos no Brasil. Nos dois casos, para além do estrangeirismo, sua acusação incidia sobre os amores mórbidos que propagavam e sobre o ambiente fútil, venal, das boates cariocas, onde prosperavam. Vinícius, contudo, foi bem menos negativo ao comentar os mesmos elementos presentes na formação do “novo samba”, cultivado em Copacabana, do qual fazia parte:

Ele exerce, como tudo neste mundo, uma função. O que se deve combater nele é a falta de organicidade, o entreguismo, em que se compra, a vícios que são mais da sociedade do que dele mesmo. [...] Eu tenho exemplo em mim próprio, que estou tentando fazer um tipo de samba assim, embora procurando torná-lo mais afirmativo, menos lamuriento no que exprime. Mas não há como fugir” (MORAES: 2008, 58)

A postura autoindulgente de Vinícius reflete um impasse em que o samba-canção se encontrava. De um lado, reconhecia a pertinência dos elementos mobilizados pelo bolero, pelo tango e pela canção norte-americana (inclusive, há referências a Frank Sinatra, Sarah Vaughan e ao *band-leader* Stan Kenton nesse artigo), como um “espírito do tempo”; de outro, tentava estabelecer nesse universo um campo de atuação autenticamente nacional, naturalizando a nova produção como uma espécie de folclore urbano de Copacabana. Buscava, assim, uma maneira de atuar nas últimas tendências do universo cosmopolita e, ao mesmo tempo, satisfazer a ideologia nacionalista que o cercava. Vinícius, afinal, era colaborador e referência constante da referida *Revista da Música Brasileira*. A ambiguidade da postura do poeta em relação à revista era tal, que, mesmo tendo sido nela debatida a concepção musical de sua peça nacionalista *Orfeu da Conceição*, com recomendações de que a confiasse a um compositor erudito com conhecimentos folclóricos (*Coleção Revista da Música Brasileira*: 2006, 615), preferiu entregar a parceria a um popular “moderno”, Tom Jobim. Juntos criaram o famoso musical, encenado em 1956, tendo o clímax precisamente um samba-canção, “Se todos fossem iguais a você”.

A ótica de Vinícius de Moraes dava à larga produção de sambas-canção de meados do século XX um caráter de resistência invasão internacional. Afora os interesses

políticos do poeta no embate cultural (CF.: DOMINGUES, 2019), há nessa postura a percepção concreta de um elemento reativo mais geral, evidente no súbito e vertiginoso crescimento do samba-canção na mesma época. Jairo Severiano conta terem sido gravados apenas 28 sambas-canção no triênio de 1948 a 1950, contra 924 lançados entre 1951 e 1957 (2008, 290). Assim, é possível situar a atuação de Vinícius e seus colegas mais próximos como parte de um movimento amplo de reposicionamento da cultura nacional no cenário cultural do Ocidente de seu tempo, sobretudo ante às robustas políticas culturais de estado empreendidas pelos Estados Unidos, que operou a “boavizinhança” partir de Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial, e pelo próprio México, um pouco mais tarde, com seu projeto expansionista centralizado na Pemex. É nesse embate que o samba-canção dito “moderno” se opõe ao bolero e negocia com a música norte-americana, irmanando-se à vindoura bossa-nova. Aliás, é de se notar que, depois que a bossa se firmou como grande referência nacional e foi universalizada a partir da mídia norte-americana, autores como Vinícius e Tom Jobim diminuíram sensivelmente a criação de sambas-canção, enquanto Dorival Caymmi, que se destacava com “Dora”, “Marina”, “Sábado em Copacabana”, “Só Louco” e outros clássicos, simplesmente encerrou sua vertente composicional do gênero.

Longe da modernização bossa-novista, a parcela dita “tradicional” do samba-canção é precisamente a que teve diálogos mais intensos com o bolero. Os dois compositores apontados como emblemáticos, Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, estabeleceram intercâmbios notáveis, tendo, inclusive, obras regravadas como bolero por artistas relevantes do cenário mexicano, sendo o citado “Camiñemos” (versão de “Caminhemos”, de Herivelto Martins) pelo famosíssimo Trio Los Panchos, e “Venganza” (versão de “Vingança, de Lupicínio Rodrigues) pela cantora e atriz Maria Victoria, ambos em 1956. Note-se que, originalmente, as duas obras eram sambas-canção, como, ademais, a imensa maior parte do que Lupicínio e Herivelto compuseram no gênero romântico, o que leva a pensar que a proximidade se desse bem mais pelo compartilhamento de um *ethos* do que por aprendizados musicais. Esse *ethos*, um lirismo exacerbado e pungente, foi bem notado por Lenharo: “o melhor do que o gênero poderia produzir vicejava no samba-canção, em que compositores como Lupicínio, Herivelto davam as cartas” (1995, 149). A observação é intrigante, pois sugere que o bolero se realizasse melhor no Brasil através do samba-canção, num processo de tradução intercultural, e não de fusão homogênea. A esse respeito, vale notar que o termo ‘sambolero’, tão comum entre os

críticos que supõem terem se fundido os ritmos, não aparece como designativo de gênero em nenhum volume da vasta coleção de discos de 78 RPM do crítico José Ramos Tinhorão (assim como na de Humberto Frateschi, igualmente disponibilizada para consulta online pelo Instituto Moreira Sales). Esse fato leva a estranhar que o mesmo Tinhorão afirme ter havido genericamente, na década de 1950, a “tentativa de criação de um hibridismo chamado *sambolero*” (1998, 309). A única ocorrência mais relevante que esta pesquisa pode encontrar foi a composição instrumental “Sambolero”, gravada em 1959 justamente por um autor identificado com os “modernos”, o violonista Luiz Bonfá (bem mais tarde, em 2010, outro nome marcante da mesma tendência, João Donato, lançaria um premiado CD com o mesmo nome). Ainda quanto à raridade de iniciativas objetivas no sentido de se construir um ritmo fundido, vale notar que na designação de gênero dos discos das duas coleções, ‘samba bolero’ aparece apenas 5 vezes, e sem hífen, e ‘bolero samba’ aparece uma única vez, na citada gravação mexicana de “Venganza” por Maria Victoria). Diante disso, pode-se inferir que a construção de um *sambolero* não foi demanda representativa de artistas, de gravadoras nem do público consumidor daquele tempo, ficando bem mais como um tópico da crítica especializada (acadêmica ou não).

Na interpretação de Lenharo, não fica bem claro o sentido da tradução intercultural empreendida pela vertente dita “tradicional” do samba-canção em relação ao bolero. De cara, esvazia genericamente o papel da classe-média nesse processo, deixando sua participação nos desenvolvimentos culturais descritos restrita a etiquetas sociais e modismos midiáticos: “a classe-média ainda dourava a pílula, disfarçando sua rendição ao bolero através do culto ao samba-canção” (LENHARO: 1995, 75). Sua interpretação, porém, não chega a propor o protagonismo exclusivo das classes baixas nesse processo, preferindo a imagem de um corte social transversal que apenas as favorece, na medida em que rastreia a presença do bolero “nos clubes, boates, dancings, cabarés, auditórios, festas do interior, quermesses, autofalantes de circos, prostíbulos” (1995, 74). Para o autor, o compartilhamento simbólico daquele contexto segue uma lógica de carnavalização do cotidiano, inspirada em Mikhail Bakhtin, que supõe haver um jogo ambíguo e ambivalente de reprodução e enfrentamento da ordenação social vigente. Nele, os populares aproveitam suspensões e brechas existentes no sistema de controle social para subverter a ordem. As escolhas anuais de Rainha do Rádio são emblemáticas desse fenômeno: “Quanto mais os fãs insistem com suas rainhas, mais o arremedo desta organização simulada de poder desdenha dos poderes constituídos, inclusive do poder

econômico das empresas emissoras que programam os cultos, os incentivam e os disciplinam” (1995, 144).

A carnavalização desorganizadora dos ordenamentos sociais é um fato tão patente na cultura massiva brasileira do século XX, que se torna insensato negar a efetividade do movimento descrito por Lenharo. A leitura de Jesus Martin-Barbero, entretanto, acrescenta um componente estrutural nessa dinâmica que vai além da reativa subversão carnavalizante. Para ele, o sentimentalismo exacerbado do bolero é um elemento identitário profundo, herdeiro do melodrama medieval e florescente, sobretudo, na constituição opressiva do tecido social das Américas:

Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror – e não por falta de motivos ou o de aventuras –, ainda que tampouco faltem selvas e rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. [...] Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 304)

Nessa perspectiva, o sentimento de identidade oferecido pelo melodrama massivo se coloca em oposição à ideologia capitalista e sustenta uma sociabilidade alternativa. As tramas melodramáticas – a traição que se desmascara, o filho que se descobre, o amor que se revela e por aí afora – não são mera distração barata ou preenchimento emocional de vidas anódinas, mecanizadas pelo trabalho maquinal. Ao contrário, consistem numa pedagogia de resistência à ilusão da modernidade e de preservação das relações sociais mais primárias, sobretudo, família e vizinhança, tornadas anacrônicas pelo capitalismo moderno. Sua função é, enfim:

Mediar entre o tempo da vida, isto é, de uma sociabilidade negada economicamente desvalorizada e politicamente desconhecida, mas culturalmente viva, e o tempo da narrativa que afirma e permite que as classes populares se reconheçam nela. E que a partir dela, melodramatizando tudo, vinguem-se à sua maneira, secretamente, da abstração imposta à vida pela mercantilização, da exclusão política e da despossessão cultural (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 306)

Fósforo queimado

A visão de Martin-Barbero esclarece o *ethos* compartilhado e realimentado por bolero e samba-canção: popular, reparador, resistente e refratário aos projetos civilizatórios da modernidade. Daí sua associação com o mau-gosto ou o atraso. Resta entender, porém, o motivo pelo qual esse *ethos* teve espaço nas décadas de 1940 e 1950, dividindo os mesmos auditórios, palcos e elencos de gravadoras, mas na seguinte foi segregado para formas subalternizadas de produção e consumo. A resposta não deve estar, pois, nos elementos formais do bolero, preexistentes na tradição brasileira, mas nos abruptos desenvolvimentos políticos e mercadológicos do Brasil entre meados da década de 1940 e do final da seguinte. Na primeira ponta, é importante notar uma sensível mudança no panorama da cultura massiva brasileira, com a diminuição do poder da intelectualidade modernista e de suas diretrizes folclorizantes ocorrido no fim do Era Vargas, em 1945. Foi quando se desfizeram os laços estreitados no gabinete do Ministro da Educação de Gustavo Capanema e, no caso musical, a proeminência de Heitor Villa-Lobos como grande compositor e educador musical do Estado, iniciada ainda em 1932, na Supervisão de Educação Musical do Distrito Federal. Some-se a isso, ainda, com a queda de Getúlio Vargas deu-se o fim do rígido controle ideológico imposto à mídia através do extinto Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que além de promover a cultura autêntica nacional, cuidava de reprimir manifestações que não se enquadrassem na propagação do trabalhismo. Nesse ambiente, constitui-se a larga produção de sambas-canção, hibridizada pelas demandas de uma identidade nacional estabelecida nas duas décadas anteriores, pelo jogo de expansão cultural no continente comandado pelos Estados Unidos, mas também tensionado pelas iniciativas estatais mexicanas, e pela infiltração de um antigo *ethos* popular, anacronizado pelo capitalismo, mas bem representado pelo bolero.

Se o fim da Era Vargas favoreceu o florescimento de uma cultura popular urbana não tão alinhada com o folclorismo nem com o civilismo anteriores, é preciso entender, na outra ponta, como se deu o divórcio entre o *ethos* do bolero e a expressão de brasilidade, sustentada no samba-canção. O advento da bossa-nova, em 1958, e a cultura crítica que suscitou são quase que unanimemente apontados como o divisor de águas, por excelência. Há, somente, diferenças valorativas quanto a esse processo: se a favor, é visto como a modernização e a consagração mundial da música brasileira; se contra, é percebido como um duro golpe das elites contra a aceitação dos gostos populares. O problema aí, é a dificuldade de considerar que o desequilíbrio necessário para tal ruptura

seja apenas um efeito das harmonias dissonantes de Tom Jobim ou da nova rítmica de violão e da interpretação despojada de João Gilberto. Afinal, os elementos harmônicos e performáticos mobilizados, encontrados nas tradições brasileira e norte-americana, já estavam suficientemente disponíveis no cenário musical do período em questão. Nesse ponto, então, é importante considerar, novamente, o cenário político e mercadológico. Em primeiro plano, vale notar, conjuntamente, a entrada de duas grandes inovações nos meios de comunicação do Brasil: o estabelecimento da televisão e a chegada dos LPs de 33 rpm, ambas convergindo para produtos de maior prestígio, por seu direcionamento inicial à elite, conforme observa Lenharo (1995, 135-163).

A soma entre a inovação bossa-novista e essa evolução dos meios, contudo, suscitou um apoio decisivo para a transformação do cenário musical nacional: a associação com o Estado. A atualidade cosmopolita que representavam, afinal, se afinava bem ao imaginário vanguardista e modernizador de que se apropriava a política nacional, sobretudo no governo de Juscelino Kubistchek. Juscelino, não só aceitou o apelido jocoso de “Presidente Bossa-Nova”, dado em canção de 1959 pelo cantor e humorista Juca Chaves, como também acenou aos seus artífices com a possibilidade de participação efetiva na nova nação que se desenhava. Sinal disso é que convidou Vinícius de Moraes e Tom Jobim para comporem a “Sinfonia da Alvorada”, destinada a ser executada na inauguração de Brasília. É verdade que a estreia acabou não tendo toda a pompa esperada, conforme relata Helena Jobim (1996, 106-107), mas a relação entre Estado e bossa-nova, ali firmada, prosperou, atingindo o auge no famoso concerto de apresentação internacional do movimento realizado no Carnegie Hall novaiorquino em 1962, todo bancado pelo serviço diplomático do Itamaraty. A partir de então, a representação da brasilidade moderna coube à bossa-nova. O bolero, demonizado pela elite, seguiu um caminho marginal, embora com bastante popularidade, pelas vozes de Anísio Silva, Altamar Dutra e Orlando Dias, entre outros boleristas, e hibridizando-se com sertanejos e, posteriormente, cafonas e bregas. Sem saída, sintomaticamente, ficou o samba-canção, intermediário entre as maiores tensões da Era do Rádio, que mal chegou aos anos de 1960. Em sua rápida decadência restou pouco mais do que o testemunho de um riquíssimo campo de diálogos e relações, abruptamente soterrado pela avalanche de uma época que, para lembrar o célebre slogan de Juscelino Kubistchek, pareceu 50 anos em 5.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

_____. “Músicas populares mexicanas em Brasil” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, 2018, 193-222

_____. “México sertanejo-brasileño” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 244-261, 2018.

ANDRADE, Mário de. “Candido Inácio da Silva e o Lundu”. TONI, F. (ed.) In *Latin American Music Review*, Vol. 20, nº 2. University of Texas, p. 213-233, 1999.

_____. *Música, Doce Música: Estudos da crítica e folclore*. 2ª Ed. São Paulo: Martins, 1976.

ARAÚJO, Samuel. “The Politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions”. *Yearbook for Tradition Music*, v. 31, p. 42-56, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2015.

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

_____. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CYMROT, Danilo. “A doce persuasão: Pedro Vargas e a diplomacia cultural” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 152-192, 2018.

_____. “Disseram que eu voltei mexicanizado” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 262-310, 2018.

_____. “Não te quero mais, bolero: a bolerofobia no Brasil” In *Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica no Brasil*. VALENTE, H. A. D.; PEREIRA, S. L.; FARIAS, R. F. L.(Org.). São Paulo: Letra e Voz, p. 111-120, 2020.

DIAS, Saulo Sandro Alves. “Segmento Sertanejo” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 28-63, 2018.

DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

_____. “Revolução à meia-luz: trocas políticas e estéticas na parceria entre Vinícius de Moraes e Antônio Carlos “Tom” Jobim”. *Opus*, v.25, n. 3, p. 94-109, set./dez. 2019

FARIAS, Raphael Fernandes Lopes. “Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no Brasil, anos 1940 e 1950”. *Revista Brasileira do Caribe*. São Luís. Vol. 18, N. 36, p. 85-101, jan./jun. 2018.

FARIAS, Raphael Fernandes Lopes; Rafaela R. González. “Sonoridades fronteiriças: o arranjo e as vozes do samba-canção da década de 1950” In *Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica no Brasil*. VALENTE, H. A. D.; PEREIRA, S. L.; FARIAS, R. F. L.(Org.). São Paulo: Letra e Voz, p. 133-155, 2020.

HIGA, Evandro. “Mexicanizações e “paraguaismos” na música caipira: a contraditória relação entre o arcaico e o moderno” In *Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica no Brasil*. VALENTE, H. A. D.; PEREIRA, S. L.; FARIAS, R. F. L.(Org.). São Paulo: Letra e Voz, p. 79-93, 2020.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *Copacabana: a trajetória do samba-canção*. São Paulo: 34, 2017.
JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim – Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

LENHARO, Alcyr. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Edunicamp, 1995.

MACHADO, Adelcio Camilo. In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 223-243, 2018,

_____: In *Uma vereda tropical: a presença da canção hispânica no Brasil*. VALENTE, H. A. D.; PEREIRA, S. L.; FARIAS, R. F. L.(Org.). São Paulo: Letra e Voz, p. 95-110, 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*, ed. 6. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MERHY, Sílvio Augusto. “Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina” In *Escritos: Revista da Fundação Casa de Ruy Barbosa*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, p. 185-213, 2012.

MORAES, Vinícius de. *Samba falado (crônicas musicais)*. MIGUEL, J.; COHN, S.; CAMPOS, S. (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

NEY, Nora. *Ninguém me ama*. 1952 (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Hm4XEBwfpqQ>. Acesso em 08/10/2020).

OLIVEIRA, Allan de Paula. “Relações musicais entre o Brasil e a América Latina” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 122-151, 2018.

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1959-1985)*, São Paulo, Ed. 34, 1998.

SILVA, Anísio. *Alguém me disse me disseram*, Odeon, 1960. (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LT7duzgNGQk>. Acesso em 08/10/2020)

VALENTE, Heloísa A. Duarte; RODRIGUES, Aparecido Donizeti. “Os “Amantes da Rancheira”” In *México: corazón musical de Latinoamérica*. ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, p. 64-93, 2018.

(MODELO DA ESTRUTURA DO TRABALHO)

Título em Caixa Alta e Baixa³

José da SILVA⁴

Maria dos SANTOS⁵

Marcos SOUZA⁶

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Maecenas eleifend placerat lobortis. Sed augue leo, hendrerit et massa a, sagittis auctor neque. Proin porttitor ex diam, sed semper ipsum suscipit venenatis. Donec sodales augue sit amet magna posuere rhoncus. In molestie id erat nec aliquet. Maecenas ultrices sollicitudin lacus, vel vestibulum metus semper non. In ut consectetur massa. Donec molestie iaculis purus, nec interdum est blandit nec. Curabitur ornare et quam et placerat. Cras consectetur ornare nibh sodales tempus. Morbi porttitor tincidunt pellentesque. Duis porttitor dolor a ultrices condimentum. Pellentesque sit amet aliquet mauris. Mauris sit amet facilisis metus. Vivamus id molestie nulla. Duis non lobortis ante, egestas lobortis quam.

PALAVRAS-CHAVE: lobortis; egestas; porttitor; dolor; comunicação.

TEXTO DO TRABALHO

Maecenas in scelerisque nisi. In ut convallis ante, ut sodales risus. Ut porta mauris a tortor ultricies cursus. In posuere ante porttitor ipsum faucibus vestibulum. Sed suscipit est ut felis pulvinar sodales. Cras vitae ligula ac turpis malesuada maximus sit amet ut diam. Nullam massa ante, eleifend sed sapien vel, accumsan interdum odio. Aenean vel arcu quis diam euismod efficitur a nec ex. Proin sed tempus nunc. Nullam finibus id urna a vulputate. Praesent a interdum risus, sed auctor eros. Nunc placerat ac arcu vitae placerat. Nullam nibh ante, convallis id imperdiet sit amet, varius quis lectus.

³ Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo (MUDAR para o GP que irá enviar), XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

⁴ Mestrando do Curso de Jornalismo da ECA-USP, e-mail: jpsilva2008@usp.br.

⁵ Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Jornalismo da ECA-USP, e-mail: maria.santo@gmail.com

⁶ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da ECA-USP, e-mail: sousalm@usp.br

Duis viverra urna sit amet lacus placerat, eget pulvinar massa consequat. Vivamus bibendum odio sit amet rutrum gravida. Praesent non ullamcorper quam. Praesent vitae lorem quam. Suspendisse cursus magna tortor, eu consectetur orci cursus sit amet. In ut ante ac mauris faucibus luctus. Nullam fringilla tincidunt blandit. Nam neque nisi, imperdiet laoreet consequat in, tincidunt vitae odio.

Praesent vitae sem sit amet augue rhoncus sollicitudin ac ut nisi. Quisque neque dui, pharetra ac tincidunt non, aliquam id neque. Phasellus elit est, laoreet vel ipsum sollicitudin, volutpat hendrerit justo. Morbi elementum magna et mollis faucibus. Aliquam porttitor justo nisi. Quisque in tortor non quam vestibulum placerat. Aliquam sed magna ac enim lacinia convallis. Vivamus dignissim elit vel justo aliquam finibus.

Aliquam aliquam lectus a rutrum auctor. Nam sed gravida augue. Curabitur vitae varius lorem. Quisque accumsan enim quis orci lobortis imperdiet. Maecenas dictum quam pharetra dolor aliquam aliquet. In id egestas eros. Vivamus ultrices arcu et auctor pulvinar. Vivamus non erat ut lacus tristique ornare nec id velit. Nullam feugiat sollicitudin arcu, a molestie nulla molestie eu. Nullam ut vestibulum ante, luctus luctus nisl.

REFERÊNCIAS

Exemplo com 01 autor:

GOMES, L. F. **Cinema nacional**: caminhos percorridos. São Paulo: Ed. USP, 2007.

Obs.: verificar outros exemplos na norma da ABNT 6023.