

BOLERO, SAMBA-CANÇÃO E SAMBOLERO: MATRIZES, NOMADISMO E HIBRIDISMO DE GÊNEROS MUSICAIS LATINO-AMERICANOS NO BRASIL, ANOS 1940 E 1950

BOLERO, SAMBA-CANÇÃO AND SAMBOLERO: *MATRICES, NOMADISM
AND HYBRIDISM OF LATIN AMERICAN MUSICAL GENRES IN BRAZIL, 1940S AND 1950S*

Raphael Fernandes Lopes Farias

UNIVERSIDADE PAULISTA/BRASIL

Resumo:

Este texto se propõe a analisar o encontro do gênero musical caribenho do bolero com o samba-canção no Brasil, ocorrido a partir dos anos 1940 e com forte presença nas mídias sonoras até a década seguinte. Para tanto, levou-se em conta o caminho percorrido pelo bolero e suas afinidades com o samba-canção e com o cenário brasileiro de quando ocorreram seus marcos de entrada no país. A abordagem aqui faz uso da musicologia, da História, da lingüística e dos estudos culturais. Os decorrentes hibridismos, estéticas e suas reações foram contemplados, chegando-se a idéia de que tanto o samba-canção quanto a Bossa Nova, encontraram no bolero protagonismos, antagonismos e práticas musicais que compõe a identidade da música brasileira.

Palavras-chave: música; canção das mídias; rádio; disco; sambolero; bolero; samba-canção.

Resumen:

Este texto se propone analizar el encuentro del bolero, género musical caribeño con la samba-canción en Brasil, ocurrido a partir de los años 1940 y con fuerte presencia en los medios de sonido hasta la década siguiente. Para ello, se tuvo en cuenta el camino recorrido por el bolero y sus afinidades con la samba-canción y con el escenario brasileño de cuando ocurrieron sus hitos de entrada en el país. El enfoque aquí hace uso de la musicología, la historia, la lingüística y los estudios culturales. Los derivados hibridismos, estéticas y sus reacciones fueron contemplados, llegando a la idea de que tanto la samba-canción como la Bossa Nova, encontraron en el bolero protagonismos, antagonismos y prácticas musicales que componen la identidad de la música brasileña.

Palabras-clave: música; canción de los medios; radio; disco; sambolero; bolero; samba-canção.

Abstract:

This text proposes to analyze the encounter of the Caribbean musical genre of bolero with samba-canção in Brazil, which took place since the 1940s and with a strong presence in the sound media until the following decade. In order to do so, it was taken into account the path traveled by bolero and its affinities with the samba-canção and with the Brazilian scenario of when its landmarks of entrance in the country occurred. The approach here uses the musicology, history, linguistics, and cultural studies. The resulting hybridities, aesthetics and their reactions were contemplated, arriving at the idea that both the samba-canção and the Bossa Nova found in the bolero the protagonisms, antagonisms, and musical practices that compose the identity of Brazilian music.

Keywords: music; media song; radio; disco; sambolero; bolero; samba-canção.

Introdução

Esse texto contém partes da dissertação de mestrado do *autor*, que se debruça sobre o cenário musical brasileiro pré-Bossa Nova. As mídias sonoras dominavam o período, época conhecida também por “Era de Ouro” do rádio (1930-1960). Como veremos a seguir, há uma fusão entre o samba-canção, gênero de maior prestígio no Brasil na época, com o bolero, gênero caribenho que gozou de imenso sucesso nas Américas, sobretudo nos anos 1940 e 1950. Esse fenômeno de aboleramento do samba foi apontado como depreciação da música nacional por muitos críticos e músicos de então (NAPOLITANO, 2005; MATOS, 2013).

No entanto, o grande sucesso dos boleros granjeou compositores e intérpretes nacionais, dedicando ao gênero sambas-canções abolerados – ou samboleros, como tenho preferido chamar essas canções em meus trabalhos - marcantes na memória musical da música popular brasileira, e originou um gosto estético que se tornou marca de uma época e de alguns cantores. Dentre estes, Dalva de Oliveira, em 1950, desponta para o sucesso, além de outras canções, com o bolero *Que Será?*. Ângela Maria, em 1952, grava o bolero *Sabes Mentir*; no final da mesma década, a cantora Maysa goza de imenso sucesso em seu começo de carreira como intérprete e compositora, com canções como *Meu mundo caiu*, que, embora classificada como samba-canção, alude às diversas características das práticas musicais híbridas que veremos adiante. Em tempo, essas e outras (os) cantoras (es) do mesmo período gravaram autênticos boleros mexicanos ou versões traduzidas para o português.

As linhas a seguir tratam da aderência do gênero musical bolero no Brasil, bem como das confluências com os demais gêneros musicais brasileiros. Analisarei, ainda que brevemente, o caminho trilhado pelo bolero até seu encontro com o samba, enfocando o cenário midiático do período; época do despontar da radiofonia e da indústria fonográfica, que influenciaram em muito a estética e a difusão desses encontros musicais, dessa circularidade cultural (BURKE, 2003).

Matrizes culturais e origens de um gênero musical

Antes de dar início a uma análise do bolero e suas derivações no âmbito da cultura brasileira, cabe mencionar um panorama sucinto sobre o gênero. Considera-se como marco de nascimento do bolero a composição *Tristezas*, composta em 1885, em Cuba, por Pepe Sanchez, uma derivação da *trova*,¹ da *guaracha*,² da *habanera*³, do *danzón*⁴, entre outros gêneros (PEREIRA, 2016). Desde sua origem, percebem-se relações com uma “mentalidade barroca americana” (GARCIA DE LEÓN, 2002 apud PEREIRA, 2016, p.35) de alegorias, estetização exagerada da vida cotidiana e estreitamento entre culto e popular.

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

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

1 Manifestação musical popular que teve muita força em Cuba a partir do século XIX, em que os músicos viajavam pela Ilha tocando suas próprias composições ou de autores desconhecidos, acompanhando a si mesmos com guitarra e, posteriormente, piano. Normalmente seguia uma estrutura de versos em quadras de redondilhas maiores e menores.

2 Gênero musical cubano oriundo do século XIX de conteúdo satírico, em ritmo binário, em que uma pequena orquestra cujo solista era um acordeão ou guitarra que tocava em alternância com um coro que enfatizava um estribilho.

3 Ritmo originário da Contradança europeia, é uma espécie de releitura feita nos séculos XVIII e XIX pelos povos negros que ali viviam. Muito popular no século XIX, possui uma estrutura básica em duas partes, com oito compassos cada, sendo a segunda parte em andamento mais rápido, que se repetem. O ritmo é binário e basicamente composto por uma sequência de colcheia pontuada (tempo forte), semicolcheia e duas colcheias, existindo algumas variações.

4 Originado a partir da *habanera*, o *danzón* foi muito significativo para os movimentos nacionalistas cubanos do final do século XIX e começo do XX. Desenvolveu-se como dança de salão, tocado por pequenas orquestras em ritmo quaternário. Encontrou muita ressonância também no México, penetrando por Yucatán e Veracruz.

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

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

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

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

Uma poética construída sobre a narrativa melodramática

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

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

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

O desenvolvimento do melodrama ocorre no contexto da França pós-Revolução Francesa, sofrendo a influência das profundas mudanças que se deflagraram naquela sociedade,

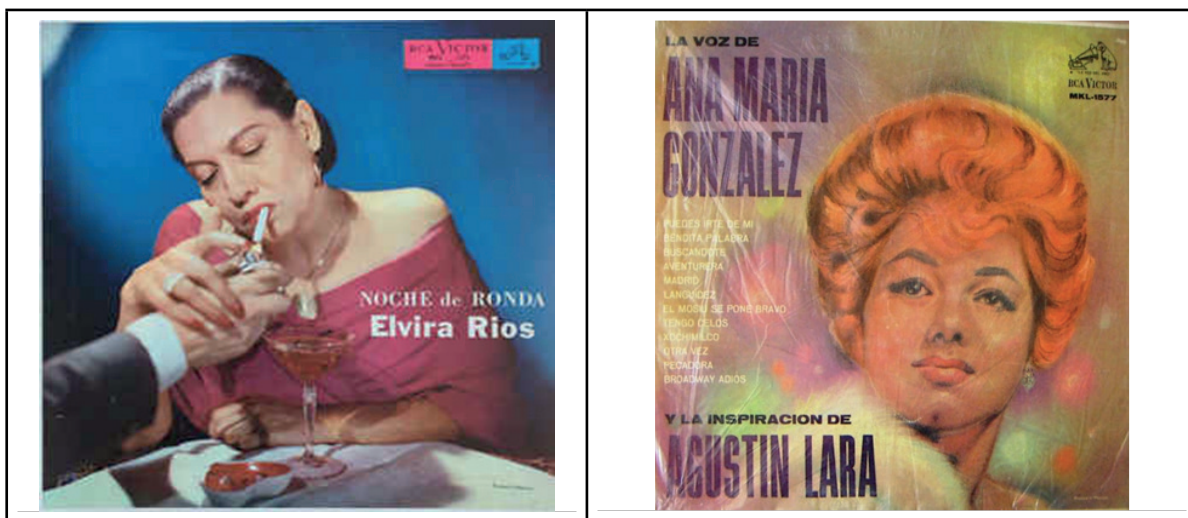
ligadas, assim, à ideologia burguesa no início do século XIX. Destarte, o gênero serviu como forma de chancelar a nova ordem social recentemente estabelecida (SILVA, 2005).

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

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

Nesse contexto, é o bolero cultivado por Agustín Lara e afins que mais se destaca; sua música retrata todo o processo de urbanização e modernização, bem como os anseios das novas camadas médias e as novas dinâmicas sociais que se criavam; trata-se de uma canção romântica, que destaca a voz do cantor sobre um acompanhamento de piano, cordas e percussão, cenário certamente transportado dos cabarés nos quais brilham “mulheres fatais” e sobram histórias passionais, cigarros, álcool e tudo mais que pertence ao ambiente noturno e boêmio. “Capas de LPs em que predominam as cores vermelha, amarela e roxa, rostos de mulheres com olhares provocantes, bocas vermelhas, decotes, ressaltando um cenário de atmosfera e paixão” (Figura 1) (PEREIRA, 2016, 37).

Figura 1 - Capas de LPs: Cantoras Mexicanas (em cima) e brasileiras (em baixo)⁵



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



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

A década das canções hispânicas: O trânsito Brasil-Caribe, ambiência e movência

Artistas mexicanos⁶ obtiveram grande sucesso tanto dentro como fora do País, a exemplo de Augustín Lara. Alcir Lenharo (1995) afirma que só em 1949 vinte artistas internacionais vieram ao Rio de Janeiro, quase todos com boleros na bagagem: Elvira Ríos, Carlos Ramírez, Pedro Vargas, Gregório Barrios, entre outros que estariam por vir, como Lucho Gatica. Nas palavras de René Bittencourt, “uma sífilis musical”, referindo-se pejorativamente ao bolero (LENHARO, 1995, p. 74). A (con)fusão entre gêneros musicais brasileiros e hispânicos se mostra comum no período aqui compreendido: Linda Batista, a *Rainha do Rádio* mais longeva, foi referida como “salerosa⁷ cantora de sambas”, na revista *Carioca*, em fevereiro de 1952 (LENHARO, 1995 p. 75).

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

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

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

7 Aproximação de “graciosa” em português.

Patané, mas sob a regência de Radamés Gnattali (PINTO, 2013).

A presença da música hispânica se mostra também pelo trabalho dos músicos, compositores e arranjadores, inclusive aqueles que seriam eleitos representantes do “genuíno” samba nacional. É este o caso de Pixinguinha e seu arranjo para piano de uma canção intitulada *Cuba*, de 1943 (Figura 2).

Figura 2 - Partitura de Cuba, uma rumba de autor desconhecido. Arranjo de Pixinguinha, 1943.

Cuba
Rumba

Autor desconhecido
Arr. Pixinguinha
(12/04/1943)

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system is labeled 'Piano' and includes a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system also continues the piano accompaniment. The fourth system is labeled 'Canto' and includes a vocal line in the treble clef. The fifth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Edição | Douglas Passoni de Oliveira
Revisão | Alexandre Dias
2016

Fonte: Instituto Piano Brasileiro

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

O jornalista Sérgio Cabral cita os casos de Ruy Rey e El Cubanito que, “... além de cantar em espanhol, (...) também se vestiam como os cantores estrangeiros e, muitas vezes, adotavam nomes que disfarçavam a sua origem brasileira” (1996, p.96). Samuel Araújo comenta ainda a importância do arranjador e maestro catalão-cubano, Xavier Cugat, que arranjava “(...) versões pasteurizadas de gêneros como o samba, a rumba e o bolero, gerando um impacto nas culturas musicais dentro e fora da América Latina ainda mais eficaz e duradouro” (1999, p. 44)⁸, por meio do qual se pode reconhecer a importância do trabalho de um arranjador no sentido de criar identidades de gêneros musicais. Cugat, que trabalhava durante o dia como cartunista no jornal *Los Angeles Times* e, à noite, como maestro, atuou em filmes de Hollywood à frente de sua orquestra ao longo dos anos 1940, e teria sido um dos responsáveis pelo sucesso da canção-bolero *Perfidia*, de Alberto Domínguez (MOURA, 2008; MOYA, 2016), gravada sob seu arranjo e regência pela *RCA Victor* em 1940.

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

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

O trânsito entre Brasil e América hispânica era intenso e a produção musical, de natureza movente. Zumthor (1997) denomina movência a capacidade intrínseca a um signo de se reconfigurar, de acordo com circunstâncias as mais diversas, de maneira a incorporar novas significações. O processo de nomadismo, isto é, a capacidade de deslocamento espacial e cultural, desencadeado pela possibilidade de movência da obra, é observada nas configurações de um gênero híbrido como o sambolero, que transita pelas mídias de forma continental, dando à luz novas performances e novas memórias. É isso que permite a uma cantora brasileira de sambas-canções ser chamada de *salerosa*⁹ e que, por sua vez, as canções

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

9 O adjetivo *salerosa* foi usado em provável alusão à canção *Malagueña Salerosa*, lançada em 1947.

aboleradas sejam compostas em solo brasileiro e recebam nomes de *samba-alguma-coisa*, do mesmo que permite que canções brasileiras também viajem para a América hispânica e receba outras roupagens.

Exemplo pertinente é a canção *Caminhemos*, de Herivelto Martins, de 1947, gravada por Francisco Alves pela *Odeon* em arranjo de Lyrio Panicalli¹⁰:

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

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

No ano seguinte, a canção ganha versão em espanhol¹¹, gravada pelo *Trio Los Panchos*:¹²

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

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

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

Além do idioma, a diferença na instrumentação é o que mais chama a atenção. Na forma

10

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

12 O *Trio* era formado originalmente pelos mexicanos Alfredo Gil e Chucho Navarro, e o portorriquenho Hernando Avilés.

original, há instrumentos de orquestra: cordas, que fazem a introdução com o tema da canção – pelo menos dois violinos, um com o tema e outro em contracanto – passando fazer a ponte para o cantor entrar, com o auxílio de um piano. O piano marca o ritmo sincopado em acordes, não sendo audível qualquer percussão. Há um ou dois violoncelos que fazem contraponto grave aos violinos. As entradas e saídas do cantor são sempre assinaladas pelo piano, dando lugar às pontes¹³, construídas por variações do tema da primeira estrofe da canção, com o piano pontuando o ritmo, ao fundo.

A versão do *Los Panchos* é feita com requinto¹⁴ - normalmente um deste e um violão – congas ou atabaques, que soam por toda a gravação, e maracas. O requinto faz muito mais floreios melódicos do que as cordas orquestrais na versão original, mas desempenham a mesma função. Na versão dos *Panchos*, trata-se de um trio que canta em homofonia – ainda que simples -, ao contrário da obra original, que conta com apenas um cantor solista.

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

Levando-se em conta os “tipos fundamentais de versões” propostos por López Cano (2012), parece que *Caminemos* se encontra no segundo tipo, entre o que o autor chama de “versão por adaptação”, no limiar entre as duas subdivisões dessa categoria, “interpretação leve” e “interpretação maior¹⁶”. A primeira preserva aspectos como letra, tempo, melodia, forma dos eventos, instrumentação etc., e a segunda, muda o gênero musical original da canção. Apesar de *Caminemos* preservar a maior parte da obra original na versão movente, muda-se completamente a instrumentação, e surgem dúvidas quanto à questão do gênero: se *Caminemos* é um samba-canção de andamento mais acelerado do que os subsequentes sambas-canções que, na visão deste trabalho, se aproximam mais do que seria o sambolero, a versão *Caminemos* está muito mais próxima a um bolero.

13 Trecho musical que conduz uma seção à outra.

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

15 Lo original és La version. No original.

16 Tipos fundamentales de versiones; versión por adaptación; interpretación leve; interpretación mayor. No original.

Em um levantamento feito por Heloísa Valente a partir da *Discografia 78 RPM*, foram reunidos quase dois mil boleros¹⁷ gravados entre os anos de 1941 e 1964 em 60 gravadoras brasileiras – além de, ao longo da década de 1950, o formato 78 RPM ceder lugar aos long-plays, o que poderia justificar a ausência de gravações após 1964. Curiosamente, esse ano marca o início da ditadura militar brasileira, época em que, “a própria função social da música seria outra” (NAPOLITANO, 2010, p. 72), surgindo as canções de protesto.

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

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

Toda essa gama de gravações de boleros alimentou ainda mais a fusão com o samba-canção e a confusão em relação a gêneros musicais. Na prática, a diferença entre o bolero e o samba-canção no Brasil se mostra tênue em fins dos anos 1940 e durante os anos 1950, modificando-se um pouco dos arranjos das canções de acordo com o desejo de aproximá-las mais de um ou de outro gênero (ARAÚJO, 1999).

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

Os países latino-americanos são o resultado do cruzamento de tradições indígenas – principalmente a América Central e a região dos Andes – com o catolicismo ibérico e das ações políticas, educacionais e comunicacionais modernas, como ressalta o antropólogo Néstor García-Canclini (2001). Nas palavras do autor, “apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, excluindo o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais” (2001, p.71)¹⁸. Ser não apenas culto, mas culto e moderno é saber incorporar o repertório moderno à arte de vanguarda e os avanços tecnológicos, a matrizes tradicionais de distinção simbólica

17 Trabalho não publicado. Foram computadas 1891 gravações, a partir da *Discografia 78 RPM* (1982)

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

(GARCÍA-CANCLINI, 2001). Misturar ideias de repertórios estranhos e fazê-las dialogar entre si, dando-lhes sentido e criando narrativas, segundo o autor, está na base da produção artística latino-americana. É nesse sentido que instrumentos de uma orquestra sinfônica, símbolo de música de alta cultura, podem embalar e acompanhar canções que falam de temas prosaicos, íntimos ou até impróprios para a moral vigente à época, como os que vemos nas canções que são objeto deste estudo.

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

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

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

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

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

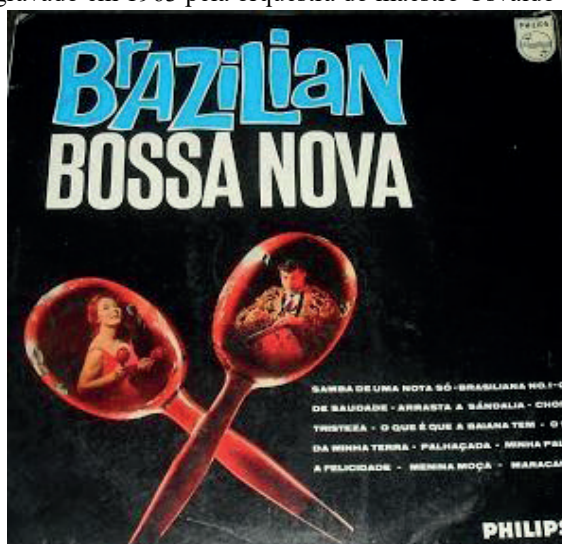
Deus sabe bem quem errou de nós dois
E dará o castigo depois
O castigo a quem merecer

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

Como lembra Merhy (2012, p. 190), “nos *night-clubs* dos anos de 1950 desenvolveu-se práticas sofisticadas do bolero/samba-canção por compositores como Dolores Duran e Antonio Maria”, ambos ligados ao cenário musical híbrido abordado neste trabalho. Araújo (1999) observou que, no Brasil, os padrões do bolero foram “de alguma forma integrados ou retrabalhados dentro das práticas musicais locais”. Com isso, não se pode dizer que houve uma ruptura estética do bolero/samba-canção/sambolero e, sim, uma tentativa de rompimento sociocultural, algo que se deu, primeiro, com os folcloristas ou puristas do samba, preocupados com uma integridade da música nacional (NAPOLITANO, 2010), depois, com um projeto de modernidade atrelado ao surgimento da Bossa Nova que refletiria a modernidade social e econômica daqueles anos de políticas desenvolvimentistas.

Apesar da tentativa da Bossa Nova de se distanciar do bolero ou sambolero – e de suas inevitáveis características hispânicas e caribenhas –, suas práticas musicais parecem ter vindo de um hibridismo natural que ocorria no período e que nem sempre foi possível dissociar-se dos signos hispânicos (Figura 3).

Figura 3 - LP gravado em 1963 pela orquestra do maestro Osvaldo Borba¹⁹



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

19 Comercializado fora do Brasil em países como Holanda e a antiga Iugoslávia.

Parece bolero... te quero? Considerações finais

A despeito de um bom acolhimento pelos contumazes ouvintes de programas radiofônicos, havia a negação do bolero e seus subgêneros por parte de algumas alas de artistas e profissionais, principalmente em dois momentos: primeiramente, por parte dos entusiastas do samba em suas vertentes tradicionais; mais adiante, dos ditos fundadores da Bossa Nova.

Ainda no final dos anos 1940, Vasco Mariz (1959 apud MATOS, 2013, p. 130) observou que o samba vinha se “abolerando” e que “graças a esse novo estilo amolengado, está perdendo o ritmo que conquistou o mundo”. Ainda mais radical Augusto de Campos²⁰ classifica esse período como “fase de decadência e de transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova”. (1974 apud MATOS, 2013, p.130). A Revista de Música Popular, publicada entre 1954 e 1956, segundo Napolitano (2010), circulou sob o forte pensamento folclorizador que emergiu nos anos 1950, ajudando a implantar uma linha de pensamento que atribuía autenticidade a compositores como Noel Rosa e Pixinguinha, “isolando esses criadores de uma realidade urbana marcada pela gênese do mercado de bens simbólicos voltados para um público consumidor amplo e anônimo” (NAPOLITANO, 2010, p.61). A Revista de Música Popular contava com articulistas de renome e serviu de modelo de negação do próprio tempo, de ponto de resistência ao estrangeiro e à modernidade, no sentido de que “combatia o que ela julgava como influências deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues” (NAPOLITANO, 2010, p.61) e até mesmo aos sinais da vindoura bossa nova.

Apesar de toda a tentativa de afastamento por determinados grupos de toda a temática do bolero e do samba-canção, muitos dos compositores de samba – em suas outras variantes - e da Bossa Nova criaram sambas-canções, choros e boleros, conforme relata Silvio Merhy (2012, p. 191): “(...) a busca da gênese da nossa simpatia pelo samba-canção pode revelar se há de fato uma mistura desse gênero com o bolero”. Em outras palavras, a ideia de rompimento e afastamento, na prática, não se comprova, ou, pelo menos, não se estabelece em termos plenos. Ainda segundo o autor: O impacto das formas de bolero nas práticas musicais locais tem sido avaliado de forma fortemente negativa pela crítica e pelos musicólogos. Porém, ‘a ampla popularidade da conexão bolero/samba-canção, em toda a sua ambiguidade, tem resistido como fato social visível’. (ARAÚJO, 1999 apud MERHY, 2012, p. 189).

Nesse sentido, o estudioso José Ramos Tinhorão (1986) sustenta que a única diferença restante entre o samba-canção pós-década de 1940 e o bolero é a questão linguística. Ampliando a análise, Samuel Araújo (1999) indica a dificuldade de se enxergar diferenças entre o bolero e o samba-canção, e elenca alguns pontos em comum: a) conteúdo dos textos, tratando de impasses amorosos, raiva, humilhação e conflitos oriundos de mobilidade social – para cima e para baixo; b) ambos são dançantes, possuem andamento médio-lento e entram em voga

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

juntamente com o sucesso da prática de danças de salão; c) a instrumentação similar, usando instrumentos típicos de orquestra ou pequenos conjuntos de violão (requintos) no caso do bolero mexicano, ou cavaquinhos, no caso do samba-canção, além de leve percussão feita por congas e/ou pandeiros, conforme se quisesse se aproximar do bolero ou do samba. A partir daí, pensa-se no nome sambolero, que, de alguma forma, exemplifica a fusão ocorridas em detrimento de um dos gêneros.

Ainda, Araújo (1999) salienta ainda uma segunda análise, que a “sofisticação” da prática do samba-canção/bolero dos anos 1950 indicada por Merhy (2012) se mostra na apropriação do próprio sambolero pela Bossa Nova, ou no despontar de características que desembocam na Bossa Nova. Cabe mencionar que cantores que fizeram sucesso com sambas-canções ou samboleros, levando em conta a discussão ora apresentada, também obtiveram prestígio dentre os bossa-novistas, como Maysa, Dolores Duran, Nora Ney e Elizeth Cardoso. Compreende-se, então, que o bolero caribenho não somente teve imensa aceitação no Brasil, como influenciou profundamente as práticas musicais locais, sendo uma das bases da Música Popular Brasileira – moderna, inclusive – comprovando o trânsito cultural entre o Brasil e os demais países da América Latina, que encontram ressonâncias mútuas em seus discursos poéticos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Samuel. *The politics of passion: the impact of bolero on Brazil musical expressions*. Yearbook for Traditional Music, vol 31: STOR, 1999.
- BORGES, Bia. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro: Codecri: 1982.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Coleção Aldus, n. 18. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem – A História e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78RPM, organizada por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano, M. A. de Azevedo (Nirez). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- FERNANDÉZ, A. C. Daisy. El Bolero: Del soporte musical al literário. **Revista Claves**, ano 13, n.1-2-3, segunda época., p. 7-11. Instituto Cubano de la Música: Habana, 2011.
- GARCÍA-CANCLINI. *Culturas Híbridas: entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa. In: *Revista musical chilena*. Santiago, v. 54, n194, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo>>. Consultado em 5/12/2016
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LENHARO, Alcir. *A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.
- MAIA, Guilherme. RAVAZZANO, Lucas. Cinema Musical na América Latina: umacartografia. *Revista Significação*, São Paulo, vol. 42, nº 44. 2015, p. 212-231.
- MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 361-387.
- MOYA, M. de la Cruz Lopez. *Perfidia: versiones y diálogo cultural a través de la canción popular in los sonidos de nuestros pueblos: Escuchas desde el sur*. Editora MaríaLuisa de laGarza Chávez. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, 2016.
- 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>. Consulta: 19 de março de 2009.
- _____. El bolero y La identidad caribeña. *Revista Claves*, ano 13, n.1-2-3, segunda época. P 3-6. Instituto Cubano de la Música. Havana: 2011.
- LOPEZ CANO, Rubén. Lo original és la version: covers, versiones y originals en la música popular urbana. *ArtCultura*, Uberlândia, v.14 n.24, p.81-98, jan/jun, 2012.
- MAIA, R. Marta. *A diversidade musical do rádio paulistano nas décadas de 30 a 50*. In: V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007. Anais. São Paulo, 2007, p. 1-15.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- 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.
- MERHY, S. A. Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina. *REVISTA ESCRITOS*. Ano 6 n. 6.

Rio de Janeiro: Revista da Fundação Casa Rui
Barbosa, 2012.

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

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

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

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

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

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*.
São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.