10.20504/opus2022.28.31

# Discutindo o relacionamento: bolero e samba-canção nas tramas estéticas, políticas e comunicacionais do pós-guerra

André Domingues dos Santos[1]

(Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB,
IHAC Paulo Freire, Teixeira de Freitas-BA)

**Resumo:** As sentimentalidades do samba-canção e do bolero que tomaram o rádio, os discos e os espaços de diversão noturna de meados da década de 1940 até o final da seguinte 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, não só no Brasil, mas em toda a América Latina. Este trabalho busca mapear tais tensões no diálogo entre os dois gêneros, tendo como apoio o conceito de hibridização cultural, que implica a busca pelos sentidos de ambiguidade e ambivalência na produção musical em questão.

**Palavras-chave:** Samba-canção. Bolero. Hibridismo. Música Popular.

**Discussing the relationship: bolero and *samba-canção* in post-war aesthetic, political, and communication plots**

**Abstract:** The sentimentalities of *samba-canção* and bolero that took over the radio, records, and nightlife during the second half of the 1940s were, for a long time, neglected by critics and the historiography of Brazilian popular music. However, they reflect the great aesthetic, political, and social tensions of this time, not only in Brazil, but throughout Latin America. This work seeks to map such tensions in the dialogue between these two genres, supported by the concept of cultural hybridization, which implies the search for the meaning of ambiguity and ambivalence within this musical work.

**Keywords**: *Samba-canção*. Bolero. Hybridism. Brazilian Popular Music.

[1] Com apoio do CNPq

SANTOS, André Domingues dos. Discutindo o relacionamento: bolero e samba-canção nas tramas estéticas, políticas e comunicacionais do pós-guerra. *Opus*, v. 28, p. 1-23, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.31
Recebido em 10/12/2021, aprovado em 4/12/2022

Um livro inédito sobre bolero e outros gêneros hispano-americanos teria se perdido com a morte do historiador Alcyr Lenharo, em 1996, segundo informa a amiga (e também historiadora de renome) Cristina Meneguello. Esse estudo, sobre o qual não se tem qualquer notícia desde então, avançava numa mudança de foco das pesquisas de Lenharo, que deixara de se concentrar em grandes sistemas de controle do Estado – a colonização do Brasil, em *As tropas da moderação* (1979); o Estado Novo, em *A sacralização da política* (1986); o nazismo, em *Nazismo: o triunfo da vontade* (1986) – para investigar a relação dos meios de comunicação massiva com o cotidiano popular em meados do século XX. A nova perspectiva, aliás, gerou um trabalho seminal e importantíssimo da historiografia acadêmica sobre música popular brasileira: *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo* (1995). Tal guinada, sintonizada com novas vertentes dos estudos sociais do final do século passado, foi descrita por ele como a busca por "introduzir novas vozes e fazer com que personagens ocultas viessem, então, à cena histórica" (LENHARO, 1992: 9).

É provável que, junto ao interesse pelo campo então desbravado, Lenharo se motivasse por um reconhecimento pessoal profundo. É o que se percebe nas palavras de outra amiga e historiadora, Maria Clementina Pereira Cunha, que publicou na *Folha de S.Paulo* um artigo em sua memória, logo após o falecimento:

> Sou testemunha do começo desta história, uma origem nada acadêmica, em noitadas compartilhadas com amigos, regadas a uísque, e a uma envergonhada (de minha parte) nostalgia mesclada com risadas, nas quais disputávamos quem sabia cantar mais dos boleros e canções que ouvimos no rádio da nossa infância (CUNHA, 1996).

É difícil deduzir como o livro perdido teria abordado o bolero. Provavelmente, na soma das novas vozes historiográficas com o possível processo de autorreconhecimento, se aprofundasse uma visão da cultura massiva já presente em *Cantores do rádio*: ao mesmo tempo crítica à indústria cultural e influenciada pelo conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, desenvolvido em estudos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Nessa dupla tensão, uma dificuldade certa, como ele mesmo notava, seria não poder contar com alguns dos poucos elementos que, a seu ver, ainda escoravam os historiadores para não cair na banalidade midiática: o circo e a escola de samba (LENHARO, 1992: 17-18). O bolero, afinal, não tinha vínculo direto com tradições circenses, já que chegava da América Hispânica basicamente por rádio, discos e filmes, nem com a brasilidade do samba, inclusive sendo muitas vezes apontado com um agente corruptor da sua autenticidade.

A obra de Lenharo sobre o bolero, contudo, nunca veio a público. Restou apenas o registro do desejo de investir no tema e a decidida conclamação feita em *Cantores do rádio* para se "levantar o véu que cobre os anos 50", considerados uma espécie de Idade Média da produção musical nacional – "reino do improviso, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade" (1995: 8-9).

**Lado A**

## Se o tempo entendesse

Dos estudos de Alcir Lenharo para cá, foi inicialmente lento o avanço no conhecimento sobre a presença do bolero no Brasil, bem como sobre o período entre o término da Segunda Guerra Mundial e o final da década de 1950, quando ocorreram transformações decisivas na música, na cultura e na política nacionais. O silêncio, aí, combinava as marcas do desprezo da intelectualidade musical pelo assunto e o embaraçoso desinteresse brasileiro pelo ambiente cultural hispânico, em que frutificaram estudos acadêmicos, jornalísticos e memorialistas sobre o tema. Nos últimos anos, porém, surgiram publicações valiosas, com destaque para os livros jornalísticos *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*, de Ruy Castro (2015), e *Copacabana: a trajetória do samba-canção*, de Zuza Homem de Mello (2017), que trataram do samba-canção e tangenciaram a discussão sobre o bolero, além das coletâneas de artigos científicos *México: corazón musical de Latinoamérica* (2018) e *Uma vereda tropical… a presença da canção hispânica no Brasil* (2020), dedicadas à então marcante influência da música hispano-americana, em especial, mexicana. Os lançamentos trouxeram novos ares para o debate, e questões fundamentais ficaram mais bem colocadas, mas chama a atenção o quanto as visões apontam para direções diferentes. Do lado dos jornalistas Ruy Castro e Zuza Homem de Mello, há um esforço evidente em diferenciar o samba-canção do bolero, feito em menos de duas páginas no primeiro livro (CASTRO, 2015: 72-73) e num capítulo todo do segundo (MELLO, 2017: 347-409), desacreditando a união efetiva entre eles. Já nos estudos acadêmicos, predomina a visão de um conglomerado musical que, com ocasional acréscimo do tango argentino, os hibridiza e enlaça (ARAÚJO, 1999. MERHY, 2012. OLIVEIRA, 2018. ALONSO 2018a, 2018b. CYMROT, 2018a, 2020. HIGA, 2020. FARIAS, 2018. GONZÁLEZ; FARIAS, 2020). Avaliar o debate entre as posições opostas é preciso, tanto pela compreensão dos complexos acontecimentos de meados do século passado quanto porque iluminam os diferentes desdobramentos posteriores que tiveram, com uma parcela do samba-canção sendo assimilada como precursora da prestigiosa linhagem da bossa nova e com o bolero exercendo um papel central na formação de um bloco romântico marginalizado, que engloba da música sertaneja ao brega.

Um primeiro motivo da divergência entre os trabalhos recentes pode ser a franca afiliação dos dois jornalistas ao grupo mais prestigioso da crítica brasileira, notoriamente ancorado na estética da bossa nova e averso ao bolero. Ruy 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). Já o recentemente falecido Zuza Homem de Mello, entre outros escritos, encerrou sua produção com a escrita de uma biografia do icônico João Gilberto (*Amoroso: uma biografia de João Gilberto*, 2021). É dentro dessa lógica exaltativa da bossa que elegem como precursora uma parcela específica do samba-canção, a criada ou interpretada por Dick Farney, Lúcio Alves, Dorival Caymmi e Johnny Alf, entre outros, muito mais associada com o jazz e a música romântica estadunidense, quando cantada por um Bing Crosby ou um Frank Sinatra, do que com os sensuais e sofridos boleros latino-americanos. Compartilham, assim, o campo da passionalidade com o bolero de Agustin Lara: Gregório Barrios ou Miguel Aceves Mejía, mas buscam manter grande distância dos seus altissonantes derramamentos passionais.

É preciso, entretanto, olhar com cuidado a repulsa ao bolero nessa crítica nacional de maior reconhecimento, pois precede à influência bossa-novista e pode ser verificada por toda a década de 1950, sobretudo na renomada *Revista da Música Brasileira*, editada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes entre 1954 e 1956. Em suas páginas, muitas vezes assinadas por Ary Barroso, Almirante, Fernando Lobo, Guerra-Peixe, Paulo Mendes Campos, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Irineu Garcia, entre outros nomes reconhecidos, as menções ao bolero foram raríssimas. Em apenas uma edição publicou-se um texto dedicado exclusivamente ao bolero, o irônico conto de Homero Homem "Bolero", em que é narrada a história de um sujeito enlouquecido por ter se aficcionado em boleros (*Coleção Revista da Música Popular*, 2006: 146-147). Chegava a escutá-los por três dias consecutivos, trancado no quarto da pensão simplória onde morava. "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?" (*Coleção Revista da Música Popular*, 2006: 146). A cena cômica criada pelo autor retrata a suposta aversão do povo à mania do bolero que se alastrava pelo país e, apesar de buscar o riso, seu tom não é de otimismo quanto à erradicação do modismo forâneo. Ao contrário, o conto é finalizado com a prisão do aficcionado por um comissário de polícia que, desconcertantemente, também amava o bolero. Na última cena, saem os dois juntos, policial e preso, assobiando uma mesma canção.

O patente elitismo da *Revista da Música Popular* não responde sozinho pela rejeição ao bolero. A *Revista do Rádio*, menos pretensiosa e unívoca nas opiniões, também trazia duros ataques ao gênero, caso da coluna *Feira de Amostras*, escrita por René Bittencourt por 11 anos, entre 1949 e 1959, que foi estudada por Sara Rayana Lima Sales (2019). Seus alvos mais frequentes, novamente, eram o estrangeirismo e o mau gosto do gênero. Numa crônica de 1950, um turista chega ao aeroporto Santos Dumont e pensa ter errado o destino, tendo descido em Cuba ou no México, pois "recebe no ouvido um verdadeiro dilúvio de boleros e rumbas" (*apud* SALES, 2019: 48). Noutra, de 1958, havia uma cena bizarra em que um ladrão é detido pela cantora Leny Eversong (famosa por cultivar repertório internacional, e com muita competência), que se sentava sobre o bandido, "descarregando seus cento e tantos quilinhos", e lia impavidamente um Guia de Produtor. Ele, gemendo como um cantor de bolero, implorava para que chamasse logo a polícia (*apud* SALES, 2019: 49). Nesta, depreciava-se espelhadamente a cantora, como mulher feia, masculinizada e musicalmente venal, e o bolero, como música lamurienta e pertencente ao universo da marginalidade.

Embora a crítica nacionalista negasse a autenticidade do bolero, reconhecia-lhe a grande popularidade, mantendo um conceito ambíguo de povo que legitimava o que se ligava às tradições nacionais – as do samba e do choro, preferencialmente – e desprezava a quantidade e frequência efetiva do consumo popular. Desde então, um choque entre o povo idealizado e o empírico marcou profundamente a crítica, fazendo com que, em diversos momentos de sucesso, o bolero permanecesse às margens dos meios mais prestigiosos. O fenômeno foi bastante bem descrito por artigos das coletâneas recém-publicadas, a exemplo dos casos de Adélcio Camilo Machado (2018, 2020), Danilo Cymrot (2018a, 2020), Gustavo Alonso (2018a) e Allan de Paula Oliveira (2018). Um estudo desbravador nesse sentido foi o 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).

Araújo também pavimenta um prolífico caminho analítico quando argumenta haver uma continuidade estética e social entre o bolero e o samba-canção brasileiro, com o compartilhamento dos textos passionais, da destinação à dança lenta em casais – num tempo em que a dança de salão gozava de grande adesão nas mais diversas classes sociais – e do 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 de uma fusão, que será problematzada adiante, 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 (ARAÚJO, 1999: 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 de ritmo binário e outro de ritmo quaternário, uma mesma lógica os permeia. A semelhança fica patente na levada básica de piano ou violão dos exemplos a seguir:



**Fig. 1:** Ritmo de acompanhamento de bolero (extraído do violão em *Alguém me disse*, gravado por Anísio Silva em 1960, num andamento em torno de 100 bpm)

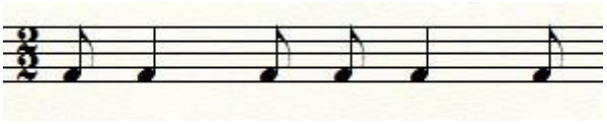

**Fig. 2:** Ritmo do acompanhamento do samba-canção (extraído do piano em *Ninguém me ama*, gravado por Nora Ney em 1952, num andamento em torno de 54 bpm, transcrito em 2/2 para facilitar a comparação)

Na tradição caribenha, a definição rítmica do bolero se dá bem mais pela clave do que pelo acompanhamento do piano ou do violão, enquanto no Brasil não se verifica o mesmo protagonismo do instrumento, sequer aparecendo em algumas gravações célebres, como as de *Alguém me disse* e *Recusa* (lançada por Ângela Maria em 1952). Não obstante, a marcante fórmula rítmica da clave também é familiar à música brasileira, aparecendo, por exemplo, no ritmo da marcha-rancho e do frevo, não podendo constituir grande novidade por aqui. Sua estrutura é a do tradicional ritmo 3-2 *sonero*, provavelmente derivada do chamado *cinquillo cubano* – termo dicionarizado pelo cubano Helio Orovio (1981: 52-53) –, conforme se observa na figura a seguir.

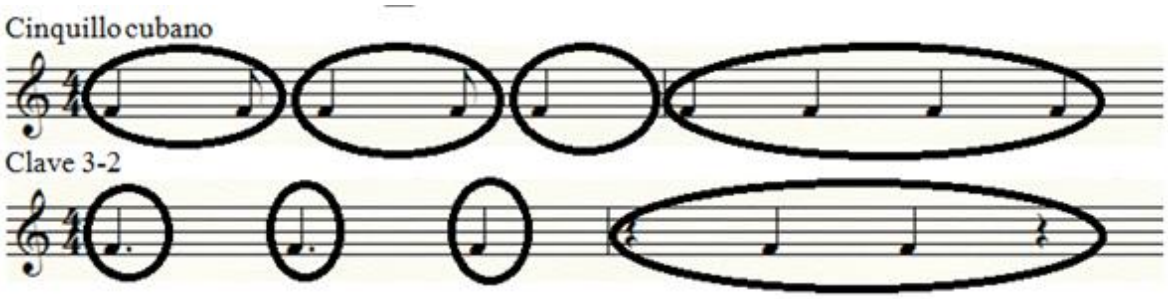


**Fig. 3:** Compatibilidade entre o *cinquillo cubano* e a clave 3-2

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 singularidades relevantes. Perde-se aquilo que entre si mantêm de tensão, de desgarre. Afinal, se é verdade que *Caminhemos*, de Herivelto Martins, teve grande repercussão, tanto quando gravado em ritmo de samba-canção no Brasil por Francisco Alves quanto ao ser lançado em ritmo de bolero na América Hispânica pelo trio Los Panchos, também é que a obra legada pelo bolerista Anísio Silva recebe muito menos prestígio do que os sambas-canção de Maysa nas ações de memória da música brasileira.

Mesmo quando a posição de Araújo é seguida por estudiosos que trocam a ideia homogeneizadora de fusão pela de um processo mais geral, a hibridação – casos de Allan de Paula Oliveira, Gustavo Alonso, Raphael González e Rafael Lopes Farias –, permanece a ênfase na comunhão de culturas. A ênfase, porém, não é obrigatória. Basta ver que o antropólogo argentino Nestor García Canclini, eminente pensador do hibridismo cultural latino-americano, fez questão de redimensionar o conceito na *Introdução à edição de 2001* do já clássico *Culturas Híbridas*, de modo a desfazer algum mal-entendido excessivamente "otimista" no 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).

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

Somos dois

O bolero que aportou no Brasil entre o final da década de 1930 e o início da seguinte é menos o originado em Cuba no final do século XIX do que mexicano, de talhe mais lânguido, sentimental e ocasionalmente acompanhado por *mariachis*. Nisso, reflete-se um movimento comum à América do Sul, como a "invasão" reportada pelo chileno Juan Pablo González em seu país (VARAS; GONZÁLEZ, 2013: 25), com exceção dos países banhados pelo Mar do Caribe, onde Cuba se fazia igualmente presente por discos e transmissões radiofônicas, conforme relata o colombiano José Portaccio Fontalvo (2001, 2003).

A receptividade inicial do bolero nos meios hegemônicos brasileiros não teve a adversidade dos anos 1950, conforme observa Cymrot na calorosa acolhida ao astro Pedro Vargas entre intelectuais modernistas e os altos escalões da ditadura de Getúlio Vargas (2018b: 152-192). Chancelado pelo poeta e diplomata Alfonso Reyes, o bolero foi inicialmente aplaudido como expressão autêntica da cultura mexicana, em consonância com o aspecto folclórico que se valorizava nas manifestações da música popular urbana de então. Não se antevia a produção de boleros em escala industrial, difundida por discos, rádio, excursões de artistas e 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 quanto as do espanhol crescido na Argentina Gregório Barrios e do chileno Lucho Gatica.

Os entraves para uma apreciação folclorizada do bolero, compreensivelmente, não tardariam a aparecer, inclusive porque em breve os brasileiros se poriam a produzi-los, e aos montes, a exemplo dos compositores Jair Amorim, Evaldo Gouveia e Adelino Moreira (português de nascimento, mas radicado aqui). Para se ter uma ideia do volume da produção nacional, em levantamento não publicado, a pesquisadora Heloísa Valente listou 1.891 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 estima a cifra em "cerca de 1.500" em trabalho dividido com Rafael Gonzales (2020: 138). Diante dessa onda, diversos autores tributários do nacionalismo modernista saíram em defesa da supostamente autêntica música brasileira, apontando uma deturpação massiva chamada pelo poeta e compositor Vinicius de Moraes de "bolerização" (2008: 51-52).

Um passo inicial para se entender a acusada bolerização é notar seu caráter processual, pois o termo descrevia a corrupção gradual de uma manifestação nacional análoga e precedente: a do samba-canção, de origem costumeiramente apontada em 1929, no lançamento de *Linda Flor (Ai, Ioiô)*, de Henrique Vogeler e Humberto Porto. É, entretanto, uma informação equivocada. Primeiro, por supor tratar-se de um ato inaugural, à guisa de invenção, quando já havia no Brasil uma longa tradição de designações hifenizadas com "canção", designando a presença de letra cantada e/ou de uma tradução passionalizada de danças populares, tal como no lundu-canção imperial descrito por José Ramos Tinhorão (2013: 57-68). Em segundo lugar, porque existem registros mais antigos de samba-canção, a exemplo de *Flor Cabocla*, editado em partitura pelo famoso compositor paulista Marcello Tupynambá em parceria com Gastão Barroso em 1926 (devo a informação ao pesquisador paraibano Assis Ângelo), dois anos antes do surgimento do famoso estilo de samba criado no Estácio de Sá e depois consagrado nacionalmente.

Em função da preexistência do samba-canção, a relação do bolero com a música brasileira foi muitas vezes descrita em termos de deturpação, e não de simples exotismo, nem de hibridação. O samba-canção, afinal, não era uma manifestação qualquer e desempenhava um papel estratégico na cultura nacional, na medida em que assimilava numa rítmica de samba a "universal" tradição lírica e melódica europeia, patente na modinha colonial e em seus desdobramentos. Nacionalizá-la, então, não era uma tarefa de pouca importância, haja vista, por exemplo, que o último texto de crítica musical escrito pelo célebre Mário de Andrade, *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*, cuida justamente da nacionalização da modinha na obra do compositor e cantor oitocentista referido no título. 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" (ANDRADE1999: 216).

O dito desnivelamento do semierudito para o popular seria a segunda parte da migração da modinha erudita para o nível folclórico: antes, da corte aos salões da burguesia, ambiente de Cândido, e só então ao povo. O movimento, todavia, 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). O passo final da nacionalização da modinha, enfim, pareceu-lhe dado justamente 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 poderia nacionalizar definitivamente nossa herança europeia. Seria, aliás, um ideal plenamente convergente à ideologia da *Revista da Música Popular*, tributária direta do nacionalismo modernista. Mas não foi. Ocorre que a trajetória do gênero durante os 18 anos que os distanciam acarretou uma severa ruptura na recepção. Editada na década de 1950, quando o aspecto folclórico do samba-canção já era distante e ganhavam destaque seus intercâmbios com bolero e canções estadunidenses, a publicação pouco falou na produção contemporânea do gênero e nenhuma vez ousou afirmar sua autenticidade nacional.

Longe das graças da intelectualidade nacional, a cultura massiva pôs-se a configurar, autonomamente, uma outra possibilidade de síntese universal da brasilidade através do samba-canção. Isso torna-se evidente no efeito de consagração do samba, de seu ambiente e da sua gente no marco *Ave Maria no Morro* (1943), do popularíssimo Herivelto Martins, após o qual surgiu uma densa vertente de samba-canção posta a apresentar sínteses da brasilidade pelas mãos (e gargantas) de Dorival Caymmi, Dick Farney, Lúcio Alves, Braguinha e, pouco depois, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, entre outros artistas (DOMINGUES, 2009: 78-88, 113-117). Ali, a universalidade se dava pela temática francamente

passional e pela associação à sonoridade cosmopolita da música estadunidense, sendo enxergada a sua base, o jazz, para além de uma mera interferência estrangeira: como uma técnica mais avançada de performance, arranjo e composição.

O pesquisador Jairo Severiano (2008: 291) nomeia a última vertente de "moderna", sendo a que "propunha novos rumos não apenas para o samba-canção, mas também para a música brasileira". Zeloso por conferir-lhe um estatuto superior, o autor a diferencia de outra grande tendência, dita "tradicional", de talhe supostamente antigo, "musical e poeticamente inspirada em modelos consagrados na Época de Ouro" (SEVERIANO, 2008: 291). Entre os renovadores, aponta os citados cantores Dick e Lúcio; entre os tradicionais, os veteranos compositores Herivelto 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 das de um bom número de compositores que abasteciam o repertório moderno, casos de Caymmi, Braguinha e Haroldo Barbosa. A precaução é necessária, pois a identificação de certos estilos com gerações costuma trazer embutido um tendencioso traço teleológico, manifestado 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). Zuza Homem de Mello corrobora e recrudesce tal interpretação no supracitado livro *Copacabana*, no capítulo significativamente intitulado *O refúgio barato dos fracassados no amor* (2017: 347-409). 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 o bolero, o da música sertaneja, sua influência não foi vista em forma de atraso, mas, ao contrário, na de um elemento modernizador, conforme mostram Gustavo Alonso (2015, 2018a), Danilo Cymrot (2018a, 2020), Allan de Paula Oliveira (2018), Evandro Higa (2020) e Heloísa Valente e Aparecido Donizeti Rodrigues (2018). A rejeição ao bolero – e também ao tango – dentro do samba-canção dito "moderno" pode ser bem medida por duas crônicas de Vinicius 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, afora o estrangeirismo, sua acusação incidiu sobre os amores mórbidos que propagavam e sobre o ambiente fútil e venal das boates cariocas, onde prosperavam. Vinicius, contudo, foi bem menos negativo ao comentar os mesmos elementos presentes na formação do que chamou de "novo samba", o samba-canção, cultivado em Copacabana, do qual tomou 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 Vinicius reflete um impasse em que o samba-canção se encontrava. De um lado, reconhecia a pertinência, à guisa de um "espírito do tempo", dos elementos mobilizados pelo bolero, pelo tango e pela canção estadunidense (inclusive, com referências a Frank Sinatra, Sarah Vaughan e ao *band-leader* Stan Kenton); de outro, tentava estabelecer nesse universo um campo de atuação autenticamente nacional, naturalizando a nova produção como uma espécie de folclore

urbano da Zona Sul carioca. Tentava, então, uma maneira de atuar nas últimas tendências do universo cosmopolita e, ao mesmo tempo, satisfazer a ideologia nacionalista-folclorista que o cercava (Vinicius, inclusive, era colaborador e assunto constante da *Revista da Música Brasileira*). A ambiguidade da postura do poeta em relação à turma da *Revista da Música Brasileira* era tanta 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 folclorísticos (*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, direcionando-o para ter seu clímax justamente num samba-canção, o hoje clássico *Se todos fossem iguais a você*.

A ótica de Vinicius de Moraes dava à larga produção de sambas-canção de meados do século XX um caráter de resistência à invasão internacional. Afora os interesses políticos do poeta no embate cultural, há em tal postura a percepção concreta de um elemento reativo mais geral, evidente no súbito e vertiginoso crescimento do samba-canção na mesma época em que as canções hispano-americanas invadiam o mercado nacional. Jairo Severiano (2008: 290) conta terem sido gravados apenas 28 sambas-canção no triênio de 1948 a 1950, contra 924 lançados entre 1951 e 1957. É possível, então, situar a atuação de Vinicius e de seus colegas mais próximos como parte de um movimento de reposicionamento da cultura nacional no mundo ocidental, tendo como cenário as robustas políticas culturais de estado empreendidas pelos Estados Unidos, que operou a "boa vizinhança" a partir de Hollywood, durante a Segunda Guerra Mundial, e o próprio México, um pouco mais tarde, com seu projeto expansionista centralizado na Pelmex.

É na vertente representada por Vinicius que o samba-canção se opõe ao bolero e negocia com a música estadunidense, irmanando-se à vindoura bossa nova. Nela, assumir qualquer hibridismo com o bolero representaria uma derrota, pois, ao mesmo tempo em que se punha em risco a autenticidade da criação, desfocava-se 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 efervescente e, não raro, insurgente contra a ordem global.

Longe da modernização bossa-novista, a parcela dita "tradicional" do samba- canção é precisamente a que teve diálogos mais intensos com o bolero. Em sua visão, os dois compositores emblemáticos, Lupicínio e Herivelto, estabeleceram intercâmbios notáveis, tendo, inclusive, obras regravadas em ritmo de 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 com teor romântico, o que leva a concluir que a proximidade se desse bem mais pela partilha de um *ethos* do que por uma tentativa brasileira de mimetizar o bolero.

O *ethos* comum entre bolero e samba-canção, um lirismo exacerbado e pungente, foi bem notado por Lenharo (1995: 149): "o melhor do que o gênero [o bolero] poderia produzir vicejava no samba-canção, em que compositores como Lupicínio, Herivelto davam as cartas". A observação é intrigante, pois sugere que o bolero se realizasse melhor no Brasil por meio do samba-canção, num processo de tradução intercultural, e não de fusão homogênea. Vale notar que o termo **sambolero**, tão

comum entre os críticos que supõem terem se fundido os ritmos, não foi designativo de gênero em nenhum volume da vasta coleção de discos de 78 rpm do crítico José Ramos Tinhorão (nem na de Humberto Frateschi, igualmente disponibilizada para consulta on-line pelo Instituto Moreira Sales). O 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 pôde encontrar foi a composição instrumental *Sambolero*, gravada em 1959 nos Estados Unidos por um autor associado 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 nome idêntico). Também quanto à raridade de iniciativas objetivas no sentido de se construir um ritmo fundido, vale notar que a designação de gênero dos discos das duas coleções traz **samba bolero** apenas cinco 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 cristalização de um sambolero não foi demanda de artistas, de gravadoras, nem do público consumidor brasileiro daquele tempo, ficando bem mais como um tópico da crítica especializada.

A interpretação de Lenharo, se não se aprofunda na possível tradução intercultural empreendida pelo samba-canção junto ao bolero, dá boas pistas sobre ela. De um lado, diminui o papel da classe média, deixando sua participação 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) –; de outro, esboça um protagonismo efetivo das classes baixas, já que, na imagem de um corte transversal na sociedade da época, os espaços ocupados pelo bolero – "clubes, boates, dancings, cabarés, auditórios, festas do interior, quermesses, alto-falantes de circos, prostíbulos" (LENHARO, 1995: 74) – remetem bem mais ao cotidiano das parcelas subalternizadas da população do que ao das elites. Assim, a interface entre bolero e samba-canção delineia um campo de negociação simbólica em que se destaca a sensibilidade mais popular, periférica, e o *ethos* dessa sensibilidade, rastreável nos produtos midiáticos em questão, será a pergunta norteadora do outro lado do presente estudo.

## LADO B

*Nosotros*

Se o bolero ficou com o papel de anti-herói na crítica nacionalista da década de 1950 e também na bossa-novista, é preciso ter consciência da construção histórica e evitar que se forme uma espécie de essência do gênero em terras tão distantes do seu nascimento. A convivência conflituosa verificada no Brasil do pós-guerra não se repete no resto da América Latina, principalmente quanto ao tema da nacionalidade. Enquanto por aqui se acusou o estrangeirismo invasor, uma bibliografia tão vasta quanto heterogênea dos países de língua hispânica mostra que o ritmo frequentemente obteve uma recepção predominantemente fraterna no resto do continente, indo da nacionalização pontual até a formação de amplas identidades transnacionais. O argentino Emiliano Cháves Cortés, por exemplo, afirma que o bolero "en Buenos Aires gozó de su desarrollo más promissor" (1994: 11). O colombiano José Portaccio Fontalvo, por sua vez, evoca uma homogeneidade cultural entre a costa atlântica do seu país e as ilhas caribenhas para explicar que a música cubana é "acepta por los

colombianos como si fuera nuestra" (2003: 2). O chileno Augustín Fernandez Barros também enxerga uma identidade caribenha para o bolero, centrada em Cuba, Porto Rico e República Dominicana (1992: 8). No México, essa familiaridade costuma ir além, chegando ao partilhamento com Cuba da própria nacionalidade do bolero, conforme argumentam a inglesa Vanessa Knights (2000: 4) e o chileno Juan Podestá Arzubiaga (2007: 102).

Com a profusão de visões positivas sobre sua presença na América Latina, não é de se estranhar que alguns autores se aventurem a propor uma identidade latino-americana baseada no bolero. Nesse caminho, o venezuelano Daniel Téran-Solano (2009: n.p.) afirma:

> Hablar del Bolero latinoamericano quizá sea redundante pues es este género artístico y musical una de las manifestaciones más propias y personales de nuestro ser colectivo, y aún con su difusión y universalización sigue siendo uno de los fenómenos que identifican y homogenizan esa noción de 'latinoamericano', porque el Bolero a pesar de sus raíces europeas es definitivamente algo Latino y aunque lo ubiquemos a veces en Cuba o el Caribe es un patrimonio colectivo que toca e involucra desde México a la Argentina y llega, inclusive al Brasil.

Chama a atenção no argumento de Solano a inclusão do Brasil na identidade bolerista latino-americana, diferente do já citado Fontalvo, que em sua extensa lista prefere citar apenas países hispânicos (2001: 21-116). A inclusão do Brasil retorna no argumento da mexicana Evangelina Tapia Tovar, que não vacila em afirmar que o país, mesmo sem compartilhar o idioma, "sí forma parte de esa pátria común con el bolero" (2007: 16). Resta em sua argumentação, porém, uma certa estranheza para um leitor brasileiro, pois, nos representantes da hipotética pátria comum, a autora elenca compositores não considerados boleristas por aqui, casos de Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues e Dolores Duran, e composições que originalmente levaram rótulo de samba-canção, a exemplo de *Vingança*, *A noite do meu bem* e *Risque* – "uno de los boleros más extraordinarios de todos los tiempos" (2007: 16).

Diante da quase onipresença do bolero na América Latina de meados do século passado e do efeito de identificação que por meio dele se ensejou, pode-se supor que sua rejeição pela crítica brasileira contivesse um forte teor xenofóbico. Tratando a disseminação do bolero em termos de doença ou invasão, é perfeitamente razoável afirmar que foi evitado por aqui qualquer efeito de irmanação continental, na contramão dos intercâmbios estabelecidos com culturas nacionais hispânicas, a exemplo da Argentina (CORTÉZ, 1994) e da Colômbia (FONTALVO, 2001, 2003). A hipótese de a postura da crítica ser apenas uma defesa do ser nacional fica frágil, mesmo que a conservadora *Revista da Música Popular* mantivesse colunas fixas para noticiar e comentar o jazz estadunidense (com franca preferência pela vertente de Nova Orleans, que lhe soava mais folclórica). Havia ali, portanto, uma evidente eleição dos Estados Unidos como interlocutores privilegiados de um projeto cultural. Ao bolero restava o silêncio ou a pecha de modismo vulgar e ilegítimo.

No campo da produção musical, a parcela dita "moderna" do samba-canção (e a futura crítica bossa-novista) amplificava essa tensão com um elemento a mais: além de vulgar e ilegítimo, o bolero soava atrasado. O jazz, ao contrário, teve seus saberes melódicos, harmônicos e performáticos deslocados da expressão popular de um certo povo para a qualidade desterritorializada de uma técnica mais avançada e refinada. Aos ouvidos de hoje, já desconfiados de uma história que se apresente única e teleológica, essa opção pelo jazz soa bem mais como um julgamento político. Inclusive porque, conforme dito anteriormente, no espaço pouco prestigioso da música sertaneja, a ligação da cultura brasileira com o bolero pareceu uma alternativa modernizadora e inofensiva ao caráter nacional. Aliás, vale dizer que, a exemplo do caso da indústria cultural dos Estados Unidos, a outra perspectiva também se amparava num moderno e bem arquitetado mecanismo de trocas, inclusive, com a assimilação de canções brasileiras em diversos filmes mexicanos (CYMROT, 2018a: 163-164).

### *Ser y no ser*

Para Alcyr Lenharo, a tendência predominante na produção musical naquele contexto de meados do século XX era a de carnavalização do cotidiano. A carnavalização traduz um jogo fundamentalmente ambíguo, em que os populares participam da cultura massiva, regida pela lógica capitalista da indústria, e aproveitam suspensões e brechas do sistema de controle para subverter a ordem. As escolhas anuais de Rainha do Rádio seriam emblemáticas do 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 (LENHARO, 1995: 144).

A carnavalização desorganizadora dos ordenamentos sociais é um fato tão patente na cultura massiva de então que dispensa debater a efetividade do movimento descrito por Lenharo. Contudo, não deve ser o único processo a se observar nos boleros (e, por afinidade, nos sambas-canção "tradicionais"). Afinal, o funcionamento dessa ambiguidade é, via de regra, o de negar a cultura dominante no mesmo momento em que a afirma, gerando um efeito de incerteza que suspende, corrói e desarticula as cadeias dos poderes vigentes, mas sem necessariamente gerar bases para processos de identificação alternativos, à maneira do que se sucedeu pela América Latina. É preciso buscar, pois, elementos que, além de ambíguos, sejam ambivalentes, isto é: que também constituam significados em um sistema alternativo, não regido pelo poder hegemônico. Faça-se justiça, Lenharo observou a ambivalência na cultura popular, só que a explorou bem menos do que a ambiguidade. É o que se observa quando trata das eleições populares de rainhas do rádio, mencionando uma multiplicação de possíveis significados derivados dessas escolhas, mas se atendo a comentar apenas o rebaixamento das posições do poder político institucionalizado:

> A ambivalência desse jogo corre sobre os trilhos da multiplicação de suas cópias […]. Se de um lado a multiplicação vulgariza e desgasta o caráter de "nobreza" das escolhas, de outro pode reforçar, multiplicando diferentemente os significados aferidos dessas eleições, como seguramente não deixa de reiterar um tratamento desmistificador das figuras públicas, os eleitos das eleições populistas, cuja forma de escolha era copiada e parodiada nos concursos de rádio. Emilinha recebia mais cartas do que o Presidente da República (LENHARO, 1995: 144).

Para se aproximar melhor do teor ambivalente do bolero, vale recorrer ao indiano Homi Bhabha, pensador destacado dos estudos decoloniais que se debruçou atentamente sobre as culturas híbridas resultantes das experiências modernas de colonização. Nelas, analisou, simultaneamente, a busca dos colonizadores pelo esvaziamento das culturas subalternizadas e a resistência dos colonizados em entrelugares sociais e linguísticos. Segundo ele, "essa ambivalência é enfatizada quando percebemos que não há como o conteúdo da proposição revelar a estrutura de sua posicionalidade, não há como deduzir esse contexto mimeticamente do conteúdo" (BHABHA, 1998: 66). No caso dos boleros, isso implica dizer que, embora os seus termos fossem amplamente visíveis e conhecidos, não se poderia determinar a posição dos seus enunciadores apenas pelo que a elite cultural conseguia compreender deles, ou seja: por dramas amorosos, melodias passionalizadas, performances sentimentais, coreografias permissivas, hispanicismos. Da mesma forma, não se percebe totalmente a recepção do público nas relações regidas

pela indústria cultural, em termos de um modismo rentável, raso e passageiro. É preciso, pois, modalizar o entendimento de criação, performance e consumo popular, buscando, para além dos seus referenciais diretos, os entrelugares que neles se exprimem e ganham sentido em campos culturais alternativos.

Talvez, o melhor exemplo de esforço nesse caminho venha do Chile, no livro *Llora corazón: el latido da canción cebolla* (2017), de Marisol García. Acontece que, afora as louváveis qualidades analíticas da autora, o Chile é um caso muito especial: um dos países boleristas menos pressionados pela afirmação de uma identidade nacional feita a partir da música popular urbana – questão norteadora, aliás, de um importante livro de José Miguel Varas e Juan Pablo González, emblematicamente intitulado *En busca de la música chilena* (2013). Sendo assim, ao contrário do singular caso do Brasil, onde o bolero teve atritos com a ideologia nacionalista ligada ao samba, e também dos casos de México, Argentina e da Colômbia, onde estabeleceu laços com as fortes tradições locais, o Chile tem a facilidade de discutir a questão sem se pautar por uma valoração confluente ou concorrente do ser nacional.

O livro de García aborda uma vertente marginalizada da canção sentimental chilena, a "*canción cebolla*", nascida simultaneamente à onda local de boleros, nas décadas de 1950 e 1960, por meio de Ramon Aguilera, Jorge Farias, Rosamel Araya e outros artistas. Embora contemporâneos, os *cebolleros* eram fundamentalmente distintos dos "célebres" Lucho Gatica e Antonio Prieto, que, na visão da autora, não ousaram subverter o acordo tácito que reprimia os transbordamentos do chamado "mundo interior" e, portanto, não teriam experimentado as discriminações e limitações de alcance dos primeiros:

> La desproporción entre una grand convocatoria en conciertos y, por ejemplo: el bajo interés de las radios por sus grabaciones era sólo uno de los muchos desajustes que enfrentaron interpretes como Ramon Aguilera o Jorge Farias, dos portentos del canto popular chileno que murieron sin quizás llegar a captar por completo la pauta de prejuicios, clasismo y complejos que desde las sombras comandaba sus chances de proyección (GARCÍA, 2017: 13).

O marcante sentimentalismo dos *cebolleros*, que a autora reputa ser um potente elemento subversivo, é um ótimo exemplo de ambiguidade e ambivalência. Afora confrontar o bom gosto e a moralidade dos meios de comunicação modernos em que se insere, alimentando e negando sua estrutura, pode ser visto como um vigoroso entrelugar de resistência, ensejando outras sociabilidades. Tal perspectiva se reforça pela conclusão do colombiano Jesús Martín-Barbero em sua investigação sobre a persistência do melodrama medieval nas 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 não 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 em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 2009: 305).

A identificação formada em torno do melodrama massivo, aí, se coloca em franca oposição à ideologia capitalista e, ao mesmo tempo, 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 – convocam tanto à denúncia da ilusão da modernidade quanto à preservação das relações sociais mais primárias, com ênfase em família e vizinhança, tornadas anacrônicas pelo capitalismo moderno.

A sexualidade impressa nos boleros traz outra instigante combinação de ambiguidade e ambivalência. Num primeiro plano, vale citar o estudo do mexicano Juan Gelpí (1998), que explora bastante as menções diretas e indiretas ao universo sexual no bolero mexicano, notando a vazão de desejos socialmente silenciados (em destaque, femininos e homossexuais), além de um efeito singular de intimidade nas canções. Seu foco nas narrativas dissidentes também recai sobre os recursos entoativos do gênero, modelares na voz aveludada do astro chileno Lucho Gatica. A análise – aliás, corroborada pelo minucioso estudo sobre o precursor Pedro Vargas feito por Heloísa Valente e Juliana Coli (2018) – descreve o intenso efeito de proximidade, ou proxemia, proporcionado aos ouvintes pela expressão do sussuro no canto, ensejando uma estreita cumplicidade entre enunciador e receptor. Baseado nele, Gelpí critica uma visão de bolero alienado e enxerga uma resposta popular ao contemporâneo processo de massificação que acompanhou a modernização da Cidade do México (também percebido, diversamente, em toda a América Latina). O íntimo seria, então, um refúgio para a subjetividade, fragmentada nos espaços e nos modos de sociabilidade e produção da megalópole. Num caminho comparativo, Gelpí observa a negligência da elite culta mexicana quanto à expressão da corporalidade e do cotidiano, sugerindo que essa omissão possa explicar a grande expansão do bolero em meados do século XX:

> Tal vez en su capacidad de transmitir, de manera masiva, un conocimiento de lo cotidiano, y en su afán de no escindir las zonas del cuerpo y del alma, se encuentre una de las claves de la capacidad que posee el bolero de decimos algo (o tal vez mucho) aún hoy en dia (GELPÍ, 1998: 210).

Embora mencione a transmissão de um conhecimento do cotidiano, a abordagem de Gelpí não se aprofunda numa prática cultural ambivalente, tendo seu alcance restrito à esfera da ambiguidade. São dessa ordem os efeitos principais da análise: a comunicação massiva de uma defesa da intimidade e a infiltração de liberdades sexuais num ambiente repressivo[2]. Dessa forma, a referência sobre a qual Gelpí reflete é, nos dois pontos, a do regramento civilizatório vigente, com sua pesada herança colonial. Coerentemente, o texto também tem a tendência de manter a arte erudita como campo natural e prioritário da construção cultural, deixando para a música popular um papel complementar e involuntário na dissidência política.

A urgência de se procurar, para além da ambiguidade, a ambivalência nas manifestações híbridas do mundo diaspórico se faz patente nas lacunas de Gelpí – e de boa parte da tendência de revalorização do bolero e de manifestações populares ditas de "mau gosto". Afinal, a busca pelo que somente destoa da cultura hegemônica não revela as emergências de culturas alternativas, pois, no enfrentamento da ordenação social vigente, misturam-se tensionamentos internos do mundo do colonizador e propostas de sociabilidades diferentes vindas dos colonizados. O exemplo mais recorrente de Gelpí é, inclusive, um caso emblemático: o chileno Lucho Gatica. Se, por um lado, seu canto aveludado performatiza uma intimidade contrária ao rebaixamento da subjetividade e do desejo nas massas urbanas; por outro, é um marco da elegância domesticada que se opõe ao

[2] É curioso que o autor não tematize a misoginia no interior do bolero, que consagrou canções com títulos de *Hipócrita* e *Pecadora*. Martín-Barbero a notou facilmente no trecho citado, enquanto a estadunidense Deborah Vargas (2008) a destrinchou minuciosamente num texto sobre a bolerista Chelo Silva.

*ethos* popular dos *cebolleros*, no argumento de Marisol García. Corroborando tal interpretação, o canto aveludado também é uma característica da ala "moderna" e elegante do samba-canção brasileiro, presente em Lúcio Alves e Dick Farney – de quem se dizia ter "voz de travesseiro". A sensação íntima que Gatica, Lúcio e Dick oferecem é, portanto, diferente da intimidade e da sensualidade despudoradas dos *cebolleros* ou da parcela dita "tradicional" do samba-canção brasileiro, com sua lógica melodramática de exageros, choros e gritos. Assim, embora desafiador em alguns aspectos, Gatica não representa a prática mais desafiadora do bolero – analogamente, Dick e Lúcio não respondem pela experiência mais culturalmente radical do samba-canção brasileiro. Não há uma ruptura entre eles e seus contrários, é claro, mas, dentro do mesmo gênero, percebem-se diferenças muito relevantes de *ethos* que inviabilizam serem tomados como representações completas, seja do bolero, seja do samba-canção.

No que diz respeito à sexualidade, vale indagar também na dança do bolero o jogo entre ambiguidade e ambivalência. Pelo lado hegemônico e visibilizado, a performance em par, em contato próximo, contrabandeava ambiguamente pequenas licenças carnais para o universo das danças de salão, tensionando uma forma de sociabilidade do mundo europeu moldada ainda no século XIX[3]. Já pelo lado resistente e invisibilizado, a dança mantinha em cena uma corporalidade afrodiaspórica de significados radicalmente diferentes. Combinavam-se, ali, a reivindicação de presença na paisagem social, a ressignificação da destinação produtiva dos corpos e o papel diverso da sexualidade nas culturas africanas, notadamente nas do tronco bantu, de presença majoritária nas Américas. Nelas, o sexo ritualizado implica uma dimensão ao mesmo tempo religiosa e revolucionária, performatizando o cruzamento reverso da calunga, da América para a África, do mundo dos brancos para o mundo dos pretos, da morte para a vida, analogamente ao que mostra no jongo o estadunidense radicado terras brasileiras Robert Slenes (1992).

Em termos musicais, o corpo negro do bolero, com seu trânsito entre sexualidade, espiritualidade e política, se materializa no sincopado rítmico, que dialoga claramente com dois paradigmas afrodiaspóricos bastante tradicionais e interligados: o do *tresillo*, patente no acompanhamento harmônico, e o do *cinquillo* (implícito na citada clave 3-2 *sonera*).Veja-se a compatibilidade entre o *tresillo*, o acompanhamento de bolero e o *cinquillo*:

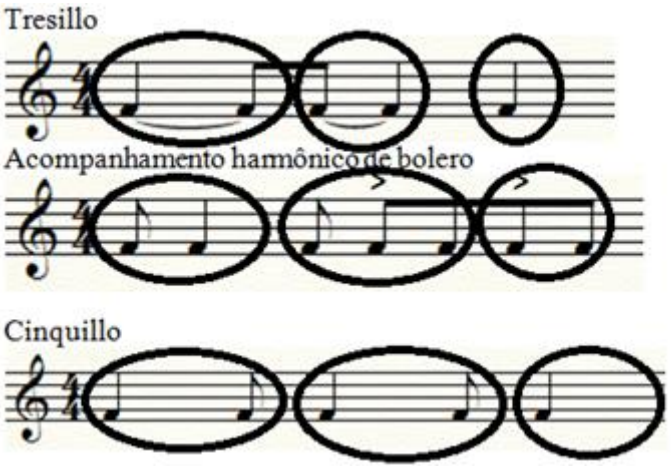


**Fig. 4:** Compatibilidades do *tresillo* com o acompanhamento de bolero e com o *cinquillo*

[3] Tal ambiguidade foi registrada pelo novecentista Arthur de Azevedo no bem-humorado poema *Uma observação*, ambientado num salão de danças da *belle époque*: "[…] E uma senhora, que não é criança, / Sentada a um canto observa que na dança / Hoje trabalham mais as mãos que os pés" (apud CAZES, 1998: 19-20).

É preciso notar a associação dessas figuras rítmicas às manifestações profundas da cultura afrodiaspórica. O registro de sua ampla presença na música negra do continente é feito por pesquisadores renomados, tais como o uruguaio Coriún Aharonian (1994) e o brasileiro Carlos Sandroni (2002), que focaram o caso basilar do *tresillo*. Já os estadunidenses Sam Floyd, Melanie Zeck e Guthrie Ramsey agregam o *cinquillo* no mesmo argumento e afirmam: "obviamente, nem toda a música afro-americana é baseada em ou contém elementos de *cinquillo* e *tresillo*, mas os casos em que ocorrem ao longo da música da diáspora africana indicam que suas presenças estão próximas da ubiquidade" (2017: 69, tradução minha). Aprofundando o raciocínio, os autores observam a ocorrência dos mesmos motivos rítmicos em diferentes manifestações religiosas da América negra, tais como o vodu haitiano, o candomblé brasileiro e o congo dominicano, iluminando a ambivalência entre a canção massiva e a memória da religiosidade afrodiaspórica. Tal análise, aliás, foi corroborada no recente *The Cambridge Companion to rhythm* (HARTENBERGER; MCCLELLAND, 2020: 285-286).

Uma possível relativização do argumento acima seria a menor destinação à dança do bolero mexicano, que foi o mais difundido nas Américas. Gelpí (1998: 199-200), por exemplo, observa que nele, por ser mais romântico, o aspecto rítmico não tem a mesma ênfase que tem no cubano (ao qual se pode somar o porto-riquenho), sendo uma versão "suavizada, amortecida". Essa diferenciação é frequente na literatura do bolero e traz ecos da antiga distinção entre música para se ouvir e música para se dançar, haja vista, inclusive, que Tovar também a retoma para categorizar o gênero, dividindo-o estética e geograficamente, *grosso modo*, entre o "bolero para ser escutado", próprio do México e do Cone Sul, e o "bolero rítmico", cubano e caribenho (2007: 18-19). Contudo, afora a fragilidade do aspecto geográfico, que torna Brasil e Argentina extensões da cultura rural e semirrural dos Andes, a divisão se mostra insegura para estabelecer um limite entre as duas categorias, admitindo que os boleros rítmicos têm uma forte influência dos textos sentimentais, idealmente enquadrados na categoria da música feita para ser escutada. Da mesma forma, seria possível dizer que os boleros lentos não são aversos à dança, já que conservaram o desenho rítmico tradicional, mesmo com todas as facilidades de substituição por manifestações locais. Bem menos do que apartar as ações de ouvir e dançar, portanto, é importante considerar que é mais marcante no bolero sua singularíssima coexistência, que explode como um curto-circuito estético na cultura ocidental. Com isso, não se quer dizer que não sejam relevantes as eventuais diferenças regionais nos teores específicos de apelo ao corpo e à emotividade. Vale pesquisá-las detidamente, delineando o *ethos* impresso em cada manifestação. Duvide-se, apenas, de certas facilidades analíticas, como dizer que foi em terras de menor proporção de afrodescendentes que o bolero mexicano vicejou, pois na periferia negra de Salvador, em plena cultura musical tecnológica do ano 2000, ele se desdobrou numa dança radicalmente sexualizada, o arrocha, que leva esse nome em função do encaixe estreito entre os ventres e coxas dos casais dançarinos.

Caminhos diversos

Retornando à discussão específica do Brasil, o *ethos* compartilhado e realimentado por bolero e samba-canção – popular, afrodiaspórico, alternativo, reparador, resistente e refratário aos projetos civilizatórios da modernidade – se associa com o mau gosto ou o atraso na medida em que se opõe a valores estéticos e sociais de elite. Resta explicar, porém, o motivo pelo qual conseguiu ter espaço nas décadas de 1940 e 1950, dividindo com o samba-canção "moderno" os mesmos auditórios, palcos e gravadoras, e na década seguinte foi apartado, destinado a formas subalternizadas de produção e consumo. Tal resposta não deve estar, como se disse, nos elementos puramente musicais, que se hibridizavam no cotidiano de produção e no consumo massivo. Mais provável é que se encontre nos abruptos desenvolvimentos sociais, políticos e mercadológicos do Brasil entre meados da década de 1940 e o final da seguinte.

É importante notar que no início desse período houve uma sensível mudança no panorama da cultura brasileira, com a diminuição da influência das diretrizes trabalhistas, folclorizantes e civilizatórias da ditadura de Getúlio Vargas, deposto em 1945. Com a queda, reduziu-se também o rígido controle dos meios de comunicação imposto pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que, além de promover a cultura "autêntica" nacional, cuidava de reprimir manifestações contrárias à ideologia varguista (TOTA, 1980). Um marco da relativa autonomia então conquistada pelos meios de comunicação foi, em 1951, a promoção do radialista Victor Costa a diretor da Rádio Nacional, poderosíssima emissora estatal. Em sua gestão, a emissora aumentou o investimento em atrações que, posteriormente, seriam associadas ao mau gosto por sustentarem o *ethos* popular alternativo: radionovelas e programas de auditório (SAROLDI; MOREIRA, 2005: 119-131). Ali, as manifestações populares alternativas conviviam e se hibridizavam com demandas diversas, tais como as de uma identidade nacional estabelecida nas duas décadas anteriores, as do projeto de expansão cultural estadunidense e as dos intercâmbios heterogêneos com produções do mundo ocidental, frequentemente francesas, italianas, mexicanas e argentinas.

O ponto de dissolução desse ambiente em que floresceram o samba-canção e o bolero é quase unanimemente identificado no advento da bossa nova, em 1958. O problema maior dessa suposição é justamente pensar que o desequilíbrio causador de tal ruptura tenha sido apenas (ou majoritariamente) um efeito formal, resultante das harmonias dissonantes de Tom Jobim, da nova rítmica do violão ou da interpretação despojada de João Gilberto. Sem subtrair o inegável brilhantismo da criação da bossa nova, é forçoso admitir que, em outras combinações, os elementos musicais mobilizados por ela já estavam suficientemente disponíveis no cenário da década de 1950. Essa compreensão aparece no depoimento da cantora Nora Ney ao programa televisivo *MPB Especial*, em 1973, em que afirma que a modernidade foi antecipada por seu companheiro de geração Johnny Alf e reclama para si o *status* de criadora daquela forma despojada de cantar (2000: 152, 161). Muitos outros contemporâneos se posicionaram de forma semelhante. Talvez haja algum exagero em se colocar como ponto inicial da estética vocal bossa-novista, mas deslegitimar completamente tal visão seria de uma heteronomia absurda. Volta-se, então, a examinar nas transformações do contexto social a combinação de forças que, junto aos movimentos internos do meio artístico, possibilitou a prevalência da bossa e da sua cultura crítica nos ambientes de maior reconhecimento.

Uma primeira influência relevante, aí, foi a associação da bossa a 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 aproximação, aliás, soma-se à análoga apropriação da bossa pelo mercado de produtos industrializados, que gerou no início dos anos 1960 uma onda de geladeiras, lavadoras de roupa, barbeadores, sapatos e até edifícios "bossa nova", descrita por Ruy Castro (2000: 280).

À combinação entre a inovação bossa-novista e a evolução dos meios somou-se, ainda, um apoio de peso para a transformação do cenário musical nacional: a aproximação com o Estado. A atualidade cosmopolita que simbolizavam, afinal, dialogava bem com o imaginário vanguardista e modernizador de que se apropriava a política nacional no governo de Juscelino Kubitschek. O presidente, empossado em 1956, não só aceitou o apelido de "Presidente Bossa-Nova", dado três anos depois em canção humorística de Juca Chaves, como também acenou aos seus artífices com a possibilidade de representação da nova nação que se desenhava, convidando Vinicius de Moraes e Tom Jobim para comporem a *Sinfonia da Alvorada*, destinada à inauguração de Brasília. A sintonia entre elementos musicais da bossa e a política de Kubitschek costuma ser repisada pela crítica, tendo exemplo maiúsculo na "firme identidade de propósitos" enxergada por Guilherme Wisnik (2012: 166), em sua análise comparativa entre a bossa nova e a arquitetura de Brasília. Sem se prestar a avaliar, aqui, o poder e a intensidade dessas ressonâncias, vale agregar que, no convite para a criação da *Sinfonia da Alvorada*, moveu-se uma rede de relações que teve no centro a figura do célebre arquiteto Oscar Niemeyer, responsável por boa parte das edificações e dos monumentos de Brasília. Foi por meio dele que Juscelino conheceu a obra de Tom e Vinicius, em 1956, na exitosa temporada de estreia da citada peça *Orfeu da Conceição*, que tinha cenários de Niemeyer. Já o convite para comporem a obra destinada à inauguração de Brasília chegou pelo pianista Bené Nunes, em 1958, quando a bossa nova dava os primeiros passos. É interessante frisar essa data, pois, sendo anterior ao primeiro grande reconhecimento internacional da bossa – a premiação no Festival de Cannes, em 1959, da adaptação cinematográfica de *Orfeu Negro*, dirigida pelo francês Marcel Camus –, exclui um oportunismo espertalhão do presidente. Bem informado e com bom ouvido musical, Juscelino escolheu Tom e Vinicius muito mais pela repercussão de suas obras no panorama brasileiro.

Apesar de a estreia da parceria *Sinfonia da Alvorada*, em 1960, não ter toda a pompa esperada, conforme relata Helena Jobim (1996: 106-107), a aliança entre Estado e bossa nova, ali firmada, prosperou. O segundo passo marcante foi o famoso concerto de apresentação internacional do movimento, realizado no Carneggie Hall nova-yorkino, em 1962, todo bancado pelo serviço diplomático do Itamaraty. Chancelava-se, então, a representação da brasilidade moderna pela bossa nova, coroando um processo que excluía dos espaços de maior prestígio os traços culturais contrários ou alternativos àquele projeto sócio-estético-político, sobretudo o sentimentalismo e a corporalidade do bolero.

Menos do que configurar uma contradição radical, o choque da crítica bossa-novista contra o bolero se mostra feito a partir do apagamento artificioso de uma interlocução que existiu no samba-canção entre o cosmopolitismo ocidental, centrado no jazz e na canção dos Estados Unidos, e uma alternativa também cosmopolita, mas latino-americana, desenhada num intercâmbio de narrativas e ritmos afrodiaspóricos. É sintomático que, mesmo numa perspectiva crítica, o bossa-novista de primeira

hora Carlos Lyra encontre dificuldade para determinar um espaço para a produção bolerista na formação de sua geração. De um lado, após citar um bom número de referências comuns, vindas da música erudita, do jazz, do samba-canção e da tradição brasileira do samba, prefere sediá-la num campo não intelectual, afirmando ter "reservado no coração um lugar para o bolero mexicano de compositores como Augustin Lara, Gonzalo Curiel e Maria Griver". De outro lado, o artista escolhe exemplificá-lo com elementos menos típicos da tradição bolerista, elegendo gravações do já citado chileno Lucho Gatica com acompanhamento do violão jazzístico do mexicano Arturo Castro (LYRA, 2008: 33-34). Na conclusão do argumento, Lyra acomoda desconfortavelmente o bolero junto ao samba-canção, num conflituoso jogo de rejeição e afirmação simultâneas:

> Antes que a famosa "batida de violão" de João Gilberto desse forma ao "samba bossa nova", havia um outro tipo de música que, ao evitar por um lado o bolero e, por outro, o samba "quadrado" tradicional, refugiava-se na elegância do "samba-canção", que, no meu entender, nada mais é do que o bolero brasileiro (LYRA, 2008: 34).

Embora marginalizado, o bolero seguiu pelos anos 1960 com muita popularidade, defendido por vozes de Anísio Silva, Altemar Dutra, Orlando Dias, entre outros. Hibridizou-se também com sertanejos e, mais tarde, cafonas e bregas. Já o samba-canção teve sorte diferente. A consolidação da bossa como modelo de brasilidade cosmopolita, dentro e fora do país, foi acompanhada de um rápido esfriamento do gênero. Vinicius de Moraes e Tom Jobim, sintomaticamente, diminuíram bastante sua produção, mas o exemplo mais forte do abandono – sentimento, aliás, tão comum no samba-canção – coube a Dorival Caymmi. O baiano, afinal, vinha tendo enorme sucesso com *Dora*, *Marina*, *Sábado em Copacabana*, *Nem eu* e *Só Louco* e simplesmente encerrou tal vertente composicional de sua obra em 1959. É verdade que certos sambas-canção posteriores viriam a ter boa repercussão, que o diga a produção de Cartola nos anos 1970, mas nunca mais se esboçou algum protagonismo do gênero na cultura urbana brasileira. Dele, basicamente, restou uma visão nostálgica, esmaecida, congelada no imaginário do rádio e da vida noturna do pós-guerra. Os riquíssimos diálogos e relações que mediou, aqui mapeados, foram abruptamente soterrados pela avalanche de uma época que, conforme o célebre slogan de Juscelino, se arrogou a fazer passar 50 anos em 5.

## Referências

AHARONIÁN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 15, n. 2, p. 189-225, Autumn/Winter, 1994

ALGUÉM me disse. Intérprete: Anysio Silva. Compositor: Evaldo Gouveia e Jair Amorim. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/143820/alguem-me-disse. Acesso em: 28 nov. 2022.

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

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

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

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*: estudos da crítica e folclore. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRADE, Mário de. Candido Inácio da Silva e o Lundu. *Latin American Music Review*, University of Texas, v. 20, n. 2, p. 213-233, 1999.

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

AVE-MARIA no morro. Intérprete: Trio de Ouro. Compositor: Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Odeon, 1942. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/56829/ave-maria-no-morro. Acesso em: 28 nov. 2022.

CAMIÑEMOS. Intérprete: Trio Los Panchos. Compositor: Herivelto Martins e Alfredo Gil. New York: Columbia, 1956. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/124781/caminemos. Acesso em: 28 nov. 2022.

CAMINHEMOS. Intérprete: Francisco Alves. Compositor: Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Odeon, 1947. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/59743/caminhemos. Acesso em: 28 nov. 2022.

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

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao Municipal. 2 ed. São Paulo: 34, 1999.

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

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

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

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

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

DORA. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/66392/dora. Acesso em: 28 nov. 2022.

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, v. 18, n. 36, p. 85-101, jan./jun. 2018.

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

FLOYD Sam; ZECK, Melanie; RAMSEY, Guthrie. *The Transformation of Black Music*: The rhythms, the songs, and the ships of the African Diaspora. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2017.

GARCÍA, Marisol. *Llora corazón*: el latido da canción cebolla. Santiago: Catalonia/Periodismo UDP, 2017.

HARTENBERGER, Russell; MCCLELLAND, Ryan (org.). *The Cambridge Companion to rhythm*. New York: Cambridge University, 2020.

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

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim*: um homem iluminado. Rio de Janeiro: 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. O "inimigo" que vem do México? *In*: ARIAS, L. O. M.; DIAS, S. S. A.; VALENTE, H. A. D.; GÜEMEZ, M. A. D. (org.). *México*: corazón musical de Latinoamérica. Mérida: Escuela Superior de Artes de Yucatán/Universidade Paulista, 2018. p. 223-243.

MACHADO, Adelcio Camilo. Antes e depois: uma análise das representações sobre o bolero na crítica musical brasileira. *In*: VALENTE, H. A. D.; PEREIRA, S. L.; FARIAS, R. F. L. (org.). *Uma vereda tropical*: a presença da canção hispânica no Brasil. São Paulo: Letra e Voz, 2020. p. 95-110.

MARINA. Intérprete: Dick Farney. Compositor: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Continental, 1947. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/85069/marina. Acesso em: 28 nov. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana*: a trajetória do samba-canção. São Paulo: Editora 34, 2017.

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

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

MORENA que dorme na rede. Saudades do meu barracão. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1935. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43463/morena-que-dorme-na-rede.

NEM eu. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1952. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/65812/nem-eu. Acesso em: 28 nov. 2022.

NEY, Nora. Nora Ney. *In*: BOTEZELLI, J. C.; PEREIRA, A. (org.). *A música popular brasileira por seus autores e intérpretes*. São Paulo: Serviço Social do Comércio, 2000. p. 148-161. v. 2.

NINGUÉM me ama. Intérprete: Nora Ney. Compositor: Fernando Lobo; Antônio Maria. Continental, 1952. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hm4XEBwfpqQ. Acesso em: 28 nov. 2022.

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

OROVIO, Helio. *Dicionario de la música cubana*. La Havana: Letras Cubanas, 1981.

RECUSA. Intérprete: Ângela Maria. Compositor: Herivelto Martins. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/79191/recusa. Acesso em: 28 nov. 2022.

SÁBADO em Copacabana. Intérprete: Lúcio Alves. Compositor: Carlos Guinle e Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Continental, 1951. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89507/sabado-em-copacabana. Acesso em: 28 nov. 2022.

SAMBOLERO. Intérprete: Luiz Bonfá. Compositor: Luiz Bonfá. New York: 1959, Cook/Smithsonian Folkways Recordings/MCD, 1959. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7r1tKquhyzU. Acesso em: 28 nov. 2022.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. *OPUS*: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Gradução em Música, v. 8, n. 1, p. 102-113, fev. 2002.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SAUDADES do meu barracão. Intérprete: Floriano Belham. Compositor: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Victor, 1935. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/43466/saudades-do-meu-barracao. Acesso em: 28 nov. 2022.

SE todos fossem iguais a você. Intérprete: Roberto Paiva. Alves. Compositor: Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Odeon, 1956. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iEX3r0T5JsE. Acesso em: 28 nov. 2022.

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

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1998. v. 1, 1959-1985.

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

SLENES, Robert W. Malungu, ngoma vem!: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

SÓ louco. Intérprete: Dorival Caymmi. Compositor: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1956. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/70351/so-louco. Acesso em: 28 nov. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TUPYNAMBÁ, Marcello; BARROSO, Gastão. *Flor cabocla*. Piano. São Paulo: Campassi & Camin, 1926. Partitura.

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

VARGAS, Deborah R. Borderland Bolerista: The Licentious Lyricism of Chelo Silva. *Feminist Studies*, v. 34, n. 1/2, The Chicana Studies Issue, p. 173-197, Spring/Summer, 2008.

VENGANZA. Intérprete: Maria Victoria. Compositor: Lupicínio Rodrigues. Versão: Augusto Roa Bustos. México: RCA Victor, 1956. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/148481/venganza-vinganca. Acesso em: 28 nov. 2022.

WISNIK, Guilherme. Em torno da ideia de beleza sem esforço: arquitetura e bossa nova. *In*: GARCIA, W. (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 166-189.

**André Domingues dos Santos** é Professor Adjunto na Licenciatura Interdisciplinar em Artes, no Bacharelado em Mídias Digitais e no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da UFSB - Campus Paulo Freire. Atua na área de Música, com ênfase em Estética e História da Música Popular, tendo também trabalhado como crítico musical em diversos veículos da imprensa nacional. Realiza projetos de curadoria, direção artística e produção em iniciativas ligadas à música brasileira. É autor dos livros *Caymmi Sem Folclore* (2009) e *Os 100 Melhores CDs da MPB* (2004) e coautor de *Batuqueiros da Pauliceia* (2009), com Osvaldinho da Cuíca. andre-domingues@uol.com.br