

Do abajur lilás ao *band-aid* no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina

Silvio Augusto Merhy

A PRODUÇÃO DESIGNADA POR “BOLERO”

Dalva de Oliveira mudou-se para a Argentina no início dos anos 1950 ao unir-se a seu segundo marido, Tito Clementi. A cantora, originária de São Paulo, chegou ao auge do sucesso com o título de Rainha do Rádio em 1951, no Rio de Janeiro, e como rainha da canção romântica ao longo da década. Modelo vocal para cantoras de sucesso como Ângela Maria, ganhou fama com um timbre vocal considerado inigualável e com uma biografia recheada de acontecimentos sentimentais que galvanizaram o público. Sua voz permanece presente nos ouvidos dos fãs e não os deixa esquecer as letras das canções, a maioria delas melodramáticas. O bolero “Que será”, de Marino Pinto e Mário Rossi, exemplo eloquente de canção sentimental melodramática, foi lançado em 1950¹ e alcançou grande sucesso.

Que será
Da luz difusa do abajur lilás
Se nunca mais vier a iluminar
Outras noites iguais

No álbum *Dalva* (relançado em 1973)² há, além do bolero “Quer será”, sambas-canções como “Segredo”, de Herivelto Martins e Marino Pinto, e o tango “Yira Yira”, de E.S. Discepolo na versão de Ghiaroni.

Elis Regina, de origem gaúcha, chegou à fama nos festivais e na tevê nos anos 1960, mas renovou a carreira artística na década seguinte, protagonizando

¹ A data indicada está em SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998, 2 v. v. 1, p. 279.

² OLIVEIRA, Dalva. *Dalva*. Emi: XSMOFB-3578, 1973. 1 LP.

nos palcos do Rio e de São Paulo os musicais *Falso brilhante* e *Transversal do tempo*, em 1975 e 1978, respectivamente. A qualidade desses espetáculos, montados sobre repertório criteriosamente escolhido, elevou-a mais uma vez a estrela privilegiada da canção brasileira, em um itinerário que perdurou até *Saudades do Brasil*, em 1980, seu último grande espetáculo, sob a direção musical do pianista César Camargo Mariano.

A familiaridade de Elis com o idioma espanhol ocorreu menos pelo repertório de canções do que pela proximidade geográfica, por ter nascido no Rio Grande do Sul. O bolero “Dois pra lá, dois pra cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, da fase dos espetáculos musicais, é faixa do álbum *Elis*, lançado pela Phonogram em 1974.³ A faixa lembra a origem caribenha do gênero apenas pelo uso da percussão na introdução e pela citação do bolero “La puerta”, do compositor mexicano Luis Demetrio, acrescentada como *coda* em *fade out* nos versos “dejaste abandonada la ilusión que había en mi corazón por ti”. Um dos versos, o “*band-aid* no calcanhar”, compõe, junto com o verso anterior, que fala do dedo ornado com o “falso brilhante”, uma cena realística de tremendo efeito dramático.

No dedo um falso brilhante, brincos iguais ao colar,
E a ponta de um torturante *band-aid* no calcanhar.

Nos anos 1950, a indústria da música era incipiente e visava um público ainda restrito e identificado com segmentos locais. O sociólogo Renato Ortiz, a propósito dos limites do sistema televisivo nos primeiros anos de sua implantação, pensa que seria difícil aplicar à sociedade brasileira desse período o conceito de indústria cultural de Theodor Adorno e Max Horkheimer.⁴

Segundo o historiador Marcos Napolitano, a música popular começou a ser produzida em escala industrial com a MPB, consolidada a partir da abertura política dos anos 1970. Tal avaliação é baseada em fatos como o que revela que o álbum *Álibi*, de Maria Bethânia, alcançou um milhão de cópias vendidas.⁵

³ REGINA, Elis. *Elis*. Phillips 6345 043, 1975. 1 LP.

⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 48.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 111.

O bolero foi alvo de rejeição e considerado de gosto questionável por críticos, produtores e ouvintes. Nara Leão explicitou a raiva contra o gênero: “Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero”.⁶ Nara pontificou ainda em defesa do samba: “Quero o samba puro, que é a expressão do povo.”⁷ Foi uma manifestação consciente da militância em defesa do nacional popular, cujo objetivo era defender a produção musical contra a difusão de sucessos produzidos fora do Brasil. Contudo, essa rejeição não foi duradoura e abrandou-se de certa forma na fase João Bosco/Aldir Blanc. Muito bem absorvidas pelas gravadoras e incensadas pela crítica e por parte do público da MPB, as variantes locais do bolero fortaleceram a cultura do gênero e, ao contrário do que ocorreu na era inicial da bossa nova, passou a ser apreciado até por extratos sociais nos quais era rejeitado.

O problema com o bolero não provinha da aversão à sua estética. Um pouco mais tarde viu-se que toda a classe média intelectual passou a lhe render cultos, de Tom Jobim a Chico Buarque. O que ocorria é que naqueles anos o gênero estava associado a valores considerados socialmente retrógrados ou inaceitáveis para uma classe universitária que se destinava a assumir lideranças políticas e sociais. A partir do meio da década de 1970, tendo o público de música se libertado das tristezas e do peso das responsabilidades de conscientização social, pôde o gênero do bolero ser novamente apreciado, desobrigado de satisfazer às partilhas prévias – musicais, políticas ou sociais – e revitalizado por uma cultura potente o bastante para reelaborá-lo e valorizá-lo. Tom Jobim, João Donato, Elis Regina, Nana Caymmi, Caetano Veloso, Dori Caymmi, Chico Buarque, João Bosco cultivaram o bolero com carinho e criaram várias interpretações que o valorizaram e o mantiveram pronto para o consumo.

Cantores e artistas, com carreiras aqui e alhures, devem obedecer a regras de produção vinculadas ao processo de criação. A identidade artística se apresenta como exigência indispensável para que um espaço no campo profissional seja delimitado. Ela deve ter feição original, mas não deve contrariar as expectativas da produção. A identidade é geralmente fixada com a escolha do estilo e do repertório. Dalva de Oliveira caracterizou-se pelas interpretações de boleros e

⁶ VIANNA F. Oduvaldo et al. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p. 63.

⁷ FATOS & FOTOS. Brasília, ano IV, n. 194, 17 out. 1964. p. 12-13.

sambas-canções, estilo que manteve com certa constância desde a sua participação no Trio de Ouro, ainda na década de 1940. Naqueles anos, cantores e cantoras viam-se presos à imagem artística, sem muitas alternativas para operar mudanças estilísticas. Elis Regina, contudo, operou mudanças no estilo e no repertório, acompanhando as transformações do gosto do público e do cenário político e social dos anos 1970. O itinerário de seus espetáculos musicais acompanhou as mudanças no seu estilo vocal. O alto diapasão da expressão romântica que caracterizava a sua interpretação expressionista de “Arrastão”, de Edu Lobo, em 1964, deslizou para intensidades menos dramáticas, passando pelo estilo *low profile* do samba-canção “Pois é”, de Tom Jobim e Chico Buarque, em 1974, até alcançar o bolero densamente intimista “Me deixas louca”, de A. Manzanero e Paulo Coelho, em 1982, uma das suas últimas interpretações em vídeo. A queda de diapasão no seu modo de cantar correspondeu no bolero ao processo de reelaboração e de adaptação por que ele passou para agradar aos ouvidos dos brasileiros.

Entre o bolero e o samba-canção, há semelhanças. Além dos elementos de comunhão mais evidentes apontados por autores de várias áreas, como andamento, escolhas temáticas, padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, há também pontos de semelhança no que diz respeito à queda no diapasão da intensidade expressiva e à descontinuidade da produção e da recepção de ambos.

De “Que será”, de Dalva de Oliveira, a “Dois pra lá, dois pra cá”, de Elis Regina, o bolero descolou-se do espaço social antes previsível e demarcado por gostos correspondentes a modos de vida e a comportamentos de certas classes sociais, e se incorporou a outro, menos previsível, no qual a correspondência entre a temática e os comportamentos era menos óbvia. Reelaboradas e inseridas em nova configuração social, as interpretações de João Bosco, Nana Caymmi, Maria Bethânia e Simone puderam se inscrever no cobiçado segmento sofisticado da MPB. As variações de estilo e de modo de tomar o espaço social não afetaram apenas o processo de produção ou a marca temporal dos dois boleros citados, comprometeram também o modo de apropriação e o sentido produzido.

No que diz respeito às variações de estilo e de espaço social, Napolitano fala sobre um tipo de dicotomia resultante das hierarquias de classificação das produções artísticas distribuídas entre “cultura de massa valorizada” e “cultura de massa desvalorizada”. Classificações como essa “são passíveis de questionamento... mas traduzem a hierarquia cultural vigente na sociedade brasileira, a

partir do final dos anos 1960”.⁸ O autor chama a atenção para um fenômeno da cultura brasileira que se potencializou com o amplo reconhecimento da MPB nos anos 1970. Havia uma cultura de massa popularesca e outra de produção mais cuidada e sofisticada, também consumida em larga escala. À primeira vista, tal classificação expunha uma distinção preconizada apenas pela classe intelectual e pela crítica.

Não é possível afirmar com segurança se de fato existem fronteiras claras entre produtos popularescos e produtos sofisticados, indistinguíveis pelo olhar que é lançado tanto sobre produtores, em seus gestos de criadores ou fabricantes, quanto sobre consumidores, em suas opiniões de público e principalmente de usuários.

Alguns exemplos mostram que confrontos de fronteira, mesmo os simbólicos, são de natureza complexa e surgem às vezes até entre canções designadas como sendo do mesmo gênero, contrariando as prescrições da produção e as expectativas de público e de fabricantes. O inesquecível e amplamente apropriado samba-canção “Conceição”, de Dunga e Jair Amorim, um grande sucesso do popularesco, choca-se ao longo do ano de 1956 com “Foi a noite”, de Tom Jobim, também classificado como samba-canção, mas destinado ao público sofisticado. “Ouça”, samba-canção de sucesso na voz de Maysaem 1957, se opõe estilisticamente a “Boneca cobiçada”, de Biá e Bolinha, lançado no mesmo ano e classificado como bolero caipira.

No artigo “The politics of passion: The impact of bolero on Brazilian musical expressions”, o etnomusicólogo Samuel Araújo, em outra perspectiva, apresenta o bolero como gênero combinado com o samba-canção e como expressão de grupos regionais em oposição à cultura globalizada. Nessa perspectiva, o confronto ocorre principalmente nos meios de produção, nos quais os processos globalizados de fabricação sofrem a oposição das práticas regionais, revigoradas pela sanção do público consumidor local. A confrontação é deflagrada por meio de discursos ideológicos de nacionalidade e modernidade. 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

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*, p. 112.

popularidade da conexão bolero/samba-canção, em toda a sua ambiguidade, tem resistido como fato social visível”.⁹

O bolero cubano, do qual o nosso descende, parece não ter nenhuma relação com o bolero espanhol e com as suas formas evocadas nas versões da música artística, como o “Bolero” de Ravel.¹⁰ Sua forma foi desenvolvida em áreas periféricas ou reorquestrada por complexos processos industriais – na década de 1940, as trilhas sonoras hollywoodianas continham pastiches do bolero cubano. Araújo observou que, no Brasil, os padrões do bolero foram “de alguma forma integrados ou retrabalhados dentro das práticas musicais locais”.¹¹ De fato, no Brasil, as formas do bolero foram reelaboradas durante as últimas décadas, alcançando vários segmentos do público e abrandando as resistências da crítica.

Entretanto, politizar a estética do bolero não significa reduzi-la a uma vinculação exclusiva às classes desfavorecidas: “Nos night-clubs dos anos de 1950 desenvolveu-se prática sofisticada do bolero/samba-canção por compositores como Dolores Duran e Antonio Maria”.¹²

O grande acerto dos artistas-músicos do final da década de 1950 foi de se colocarem perante a sociedade como criadores, como produtores de música artística, o que fez surgir a bossa nova, estilo que a classe média letrada podia ouvir sem o desconforto da música importada e sem a benevolência em geral mantida para com as manifestações culturais “produzidas na alteridade”. A distinção proporcionada por uma música popular artística facilitou as relações mantidas com uma alteridade cultural, no dizer do historiador Roger Chartier, ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”.¹³ A classe média estava ouvindo a sua própria manifestação “popular”, a bossa nova seria a sua “música popular”. Tanto melhor se essa produção nascia marcada pelo rótulo artístico, pela pretensão de autonomia em relação ao mercado, livre da dependência da produção estritamente comercial, da música importada e das versões.

⁹ ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: The impact of bolero on Brazilian musical expressions. *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, v. 31, p. 49, 1999.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ CHARTIER, Roger. *Formas e sentido*. Campinas: Mercado das Letras, 2003. p. 141.

Um bom representante dessa tendência é o samba-canção “Inútil paisagem”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, que escapou dos temas banais, característicos da linha *amor-flor-mar*. O clima arrastado e lânguido da gravação de 1974¹⁴ realça o “entortamento” harmônico, elemento de sofisticação conduzido pela linha do baixo e colocado em movimento contrário à direção da melodia. A expressão “entortamento” é jargão usado eventualmente para designar harmonias com notas alteradas ou estranhas à estrutura diatônica dos acordes. A linguagem é já distante de “Foi a noite”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, recebido como novidade em 1956.

A maioria dos compositores de samba da bossa nova criou sambas-canções, choros e boleros. A lista abrange de “Duas contas”, de Garoto, até “Beijo partido”, de Toninho Horta, passando por “Preciso aprender a ser só”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Em “Samba em prelúdio”, Baden Powell e Vinicius de Moraes conseguiram misturar samba e samba-canção. A busca da gênese da nossa simpatia pelo samba-canção pode revelar se há de fato uma mistura desse gênero com o bolero.

A partir da metade da década de 1970, a linguagem harmônica das canções perdeu a relevância como elemento característico, e a busca de “entortamento” foi substituída por uma harmonização mais simples e discursiva, como em “Dois pra lá, dois pra cá”. João Bosco, por exemplo, tratou a ampliação tonal como recurso de ênfase a serviço dos versos da canção. A inclinação para o modo relativo maior na segunda frase “Meu coração traiçoeiro batia mais que um bongô, tremia mais que as maracas, descompassado de amor” é elemento formal de passagem para a cadência imperfeita de retorno ao tom principal¹⁵ e à estrofe seguinte. Nota-se também que o abandono da estética do “entortamento” harmônico é acompanhado pelo uso parcimonioso de notas estranhas aos acordes ou de notas alteradas.

O estilo da melodia de “Que será” se aproxima de certa forma do desenho melódico de “Dois pra lá, dois pra cá”. Há semelhança na escolha dos valores rítmicos e do tipo de desenvolvimento com repetição variada.

¹⁴ JOBIM, Tom; REGINA, Elis. *Elis & Tom*. Elenco ME-37, 1974. 1 LP.

¹⁵ A classificação de cadência imperfeita se refere à tônica harmonizada com a quinta do acorde na voz superior.

A distância simbólica entre os dois boleros é menos marcada pelo estilo de melodia e de harmonização do que pelos resultados finais das gravações. E, além disso, é devida não só às peculiaridades estilísticas das cantoras e dos arranjos, mas principalmente ao uso de recursos técnicos que, em poucas décadas, superaram limitações antes comuns aos meios de captação e de reprodução. O aperfeiçoamento dessas técnicas fez com que desaparecessem algumas das fronteiras antes perceptíveis entre o gênero poplaresco e o sofisticado.

O acesso cada vez mais fácil a antigas *performances* permite constatar tal evidência, como na gravação de “Que será”, realizada no auditório da Rádio Tupy em 17 de novembro de 1952 e veiculada pelo site *Youtube*.¹⁶ Dalva de Oliveira canta com acompanhamento das orquestras Carioca e Tupy, regidas pelo maestro Carioca, onde soam naipes de cordas, madeiras e metais, além de piano acústico e tímpanos. O estilo vocal combinado com o tipo de arranjo e com a sonoridade geral da gravação deixam claro que se trata de uma música de outra era.

Boleros em espanhol ou em português formam uma longa lista de canções que fizeram sucesso no Brasil em várias épocas.

O jornalista Sérgio Cabral, no seu livro *Na era do rádio*, fala da invasão do bolero como um dos gêneros latino-americanos que chegaram ao Brasil a partir de 1940.¹⁷

O fenômeno foi também descrito por Alcir Lenharo no seu livro *Cantores do rádio*.¹⁸ Na “era de ouro” do rádio, o sucesso de gêneros e ritmos estrangeiros significavam sérias ameaças aos artistas brasileiros. Os gêneros ou ritmos latinos, as canções americanas, francesas e italianas conquistavam agressivamente o espaço num mercado não muito amplo, mas cobiçado. E a resposta do público sempre favoreceu a absorção desses lançamentos aqui. Os setores encarregados da produção de canções tinham de traçar estratégias para fazer face à difusão de música estrangeira, cujos lançamentos com versão em português eram e continuam sendo muito frequentes. Uma das argumentações mais efetivas nessa estratégia foi a da defesa dos elementos nacionalistas na música, a que se recorria ainda mais intensamente quando se tratava de música popular brasileira.

¹⁶ OLIVEIRA, Dalva de. Que será. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KLQOjtePTJE>>. Acesso em: 12 set. 2012.

¹⁷ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996. p. 96.

¹⁸ LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*. Campinas: Unicamp, 1995. p. 74.

No fim dos anos 1940 e início dos 1950 ocorreu uma verdadeira peregrinação de artistas estrangeiros ao Rio de Janeiro, a maioria deles de origem latina.

Enquanto a imprensa discutia sobre a invasão musical, a ponto de armar uma campanha contra os artistas estrangeiros, o meio musical reagia antropofagicamente. A classe média dourava a pílula, disfarçando a sua rendição ao bolero através do culto ao samba-canção. Já as gravadoras preferiram produzir o bolero *made in Brazil* e competir no próprio terreno. Assim é que Lourival Faissal, Jair Amorim e mais tarde Adelino Moreira, criaram grandes boleros brasileiros, e arrefeceram tanto quanto puderam a importação bolereira.¹⁹

O pesquisador Jairo Severiano conta que o tenor mexicano Pedro Vargas foi um dos responsáveis, desde o final dos anos 1930, pela intensificação do sucesso do bolero no Brasil com suas temporadas anuais no Rio de Janeiro.²⁰

As canções em espanhol foram cultivadas e divulgadas no Brasil, sobretudo na capital da República, desde as primeiras décadas do século XX. Há registros de que o tango foi cultivado na década de 1930 com a orquestra do maestro Patané, que contava com Radamés Gnattali como seu pianista e que acompanhava os cantores solistas.²¹ Em contraste, os cantores de samba não eram apoiados por nenhuma orquestra, mas por regionais.

Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello registraram em *A canção no tempo* muitos boleros como representativos. Eles consideraram “dispensável o levantamento de uma discografia completa” e optaram por uma seleção de “Gravações Representativas”.²² Os títulos de boleros selecionados figuram ao lado de tangos e sambas-canções de sucessos, cujas designações de gênero foram extraídas dos boletins das gravadoras. Alguns dos sucessos são clássicos memoráveis: “El dia que me quieras”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera (1935); “Serra da boa esperança”, de Lamartine Babo (1937); “Para Vigo me voy”, de Ernesto

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁰ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 290.

²¹ SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 41.

²² SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*, v.1, p. 10.

Lecuona (1940); “Adios”, de Enrique Madriguera (1942); “Solamente una vez”, de Agustín Lara (1942); “Amor”, de Gabriel Ruiz e Ricardo Lopez Mendez (1944); “Granada”, de Agustín Lara (1945); “Segredo”, de Herivelto Martins e Marino Pinto (1947); “Maria Laô”, de Ernesto Lecuona (1948); “Quizás, quizás, quizás”, de Don Fabián (1948); “Luna lunera”, de Tony Fergo (1949); “Alguém como tu”, de José Maria de Abreu e Jair Amorim (1952); “Ninguém me ama”, de Antônio Maria e Fernando Lobo (1952); “Risque”, de Ari Barroso (1953); “Contigo en la distancia”, de César Portillo de la Luz (1955); “Conceição”, de Dunga e Jair Amorim (1956); “Boneca cobiçada”, de Biá e Bolinha (1957); “La barca”, de Roberto Cantoral (1959).

Há ainda outros títulos marcantes como: “Recusa”, bolero de Herivelto Martins gravado por Ângela Maria em 1954; “Babalu”, motivo afro-cubano de Margarita Lecuona gravado em espanhol, também por Ângela Maria, em 1958,²³ acompanhada ao piano por Waldir Calmon; “Besame mucho”, bolero de Consuelo Velásquez gravado por Ray Coniff em 1960 e por João Gilberto em 1977; “Anos dourados”, bolero de Tom Jobim e Chico Buarque gravado por eles em 1987; e “La barca”, bolero de Roberto Cantoral gravado por Luiz Miguel em 1992.

O bolero “Jamais te esquecerei”, lançado em 1949 e composto pelo brasileiro Antonio Rago, perdeu-se no tempo como muitos outros, apesar do enorme sucesso naquele ano. Severiano e Homem de Mello falam em uma febre que atingiu o público de música popular e constituiu o “auge de uma paixão pelo bolero”.²⁴

Ritmos sincopados são característicos do samba e dos sambas-canções, mas aparecem igualmente no samba bossanovista e no bolero. Muitas vezes não se pode distinguir com precisão o bolero e o samba-canção, cuja semelhança no padrão rítmico é comum até mesmo em alguns choros de andamento lento.

Padrões rítmicos grafados em notação musical traduzem muito pouco do caráter das canções. Aos acrescentar-se à notação acentos, articulações, efeitos timbrísticos e vários outros elementos, o resultado sonoro pode ser dramaticamente modificado, fazendo com que a grafia se torne o elemento menos importante para o ouvinte.

²³ Ângela Maria, Babalu. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xVifNZfkHLI>>. Acesso em: 14 abr. 2008.

²⁴ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo*, v.1, p. 269.

O padrão rítmico formado por sincopes pode ser tão modificado a ponto de se transformar em quiálteras, tornando o ritmo mais amolecido e aproximando ainda mais o bolero do samba-canção.

A proximidade do samba-canção com o bolero parece ter nascido na década de 1950. Porém, a história do samba-canção vem de décadas anteriores. Segundo Araújo, o samba-canção emergiu no teatro musicado no final dos anos 1920.²⁵ A história que Jairo Severiano conta é que a variante lenta e romântica do samba aparece em 1929, com “Linda flor”, de Henrique Vogeler, então batizada de samba-canção. Severiano diz que tal variante estava destinada a substituir a forma lenta da valsa ou da canção ternária na preferência do público.²⁶

Em torno da década de 1930, a fonografia exhibe lançamentos que se tornariam clássicos na memória e no gosto do público. “Na batucada da vida”, samba-canção de Ary Barroso e Luís Peixoto lançado em 1934, foi regravado com elementos de bolero por Elis Regina acompanhada por César Camargo Mariano na primeira faixa do LP *Elis*.²⁷ “Maria Rosa”, de Alcides Gonçalves e Lupicínio Rodrigues, é outro exemplo de samba-canção incluído no mesmo álbum. A sétima faixa do álbum é “Dois pra lá, dois pra cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, nascido como bolero, enquanto “Na batucada da vida” é um samba-canção de 1934, cuja versão de 1974 convence da existência da conexão bolero/samba-canção.

O padrão rítmico nem sempre aparece de forma clara nos arranjos, principalmente nos mais recentes. Na gravação de Elis Regina de *Batucada da vida* ele não se destaca em nenhum dos instrumentos. Surge, porém, com mais clareza em alguns trechos da faixa “Maria Rosa”, do mesmo álbum, e na gravação de “Que será”, de Dalva de Oliveira, para a Rádio Tupy. Na gravação de “Dois pra lá, dois pra cá” percebe-se apenas o desenho rítmico grafado na pauta superior da figura, usado para marcar os contratempos.

Compositores de samba cultivaram variantes do bolero com figuras rítmicas como as da ilustração. Além disso, inseriram por vezes um “clima” bossa-novista, como o que se percebe em “A paz”, de João Donato e Gilberto Gil;

²⁵ ARAÚJO, Samuel. *The politics of passion: The impact of bolero on Brazilian musical expressions*, p. 45.

²⁶ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*, p. 288.

²⁷ REGINA, Elis. *Elis* Phonogram 6349 121, 1974. 1 LP.

“Amazonas”, de João Donato e Lysias Enio; “Anos dourados”, de Tom Jobim e Chico Buarque; e “Brisa do mar”, de João Donato e Abel Silva.

João Gilberto lançou em 1976 o álbum *Amoroso*, no qual os arranjos orquestrais de Claus Ogerman contribuíram para reproduzir o som brasileiro da bossa nova e incorporaram a esse estilo uma das faixas, com o bolero “Besame mucho” cantado em espanhol. O cantor baiano tem como característica a habilidade de transformar em samba bossanovista canções de variados gêneros e procedências. Com isso, ele transgride fronteiras geográficas e estilísticas e põe à prova a nacionalidade e a integridade dos gêneros consagrados no Brasil. É um exemplo a gravação feita por ele do “Trevo de quatro folhas”, *charleston* transformado em marchinha carnavalesca e composto em 1927 por M. Dixon e H. Woods com o título de “I’m looking over a four-leaf clover”. Depois vieram “Besame mucho”, de Consuelo Velasquez; “Farolito”, de Agustín Lara; “It’s wonderful”, de George e Ira Gershwin; “Estate”, de Bruno Martino e Bruno Brighetti; “Eclipse”, de Lecuona; cantados nos idiomas originais e transformados em sambas bossanovistas. O pesquisador e jornalista José Ramos Tinhorão escreveu uma crítica para a revista *Veja* sobre o lançamento *João voz e violão* na qual sugere que o violonista-cantor seja desvinculado “do tipo de música que normalmente se produz (e não apenas no Brasil, mas no exterior) sob o nome artístico-comercial de bossa nova”. Ele considera que foi de João Gilberto a “única contribuição original a um estilo copiado do jazz americano”.²⁸

As versões nasceram, via de regra, sob o signo da rejeição. Dolores Duran mostrou preferências pelos idiomas originais, talvez como forma de distinção. O LP *Dolores Duran* inclui a faixa “My funny valentine”, de Rodgers e Hart, ao lado da faixa “Não se avexe, não”, de Francisco Anísio e Haydée Paula.²⁹ Dalva de Oliveira seguiu outra tendência e gravou em português a versão de Ghiarone para o tango “Yira Yira”.

João Gilberto caminhou de certo modo no sentido oposto. Transformou canções estrangeiras em sambas lentos, mantendo na letra o sotaque baiano. É nesse sentido que a bossa nova se confirmou como um estilo de cantar, tocar e adaptar canções em português ou em outros idiomas.

²⁸ TINHORÃO, José Ramos. A água e os urubus. *Veja*, São Paulo: Abril, edição 1.632, p. 136-137, 19 jan. 2000.

²⁹ DURAN, Dolores. *Dolores Duran*. Copacabana BLP-80695, 1973. 1 LP.

A pesquisadora da área de Letras Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva investigou a presença de vocábulos estrangeiros no samba. No artigo “A língua inglesa aos olhos dos sambistas” ela mostra os indícios de uso daquela língua desde os anos 1920.³⁰

Uma das reações mais recentes contra o uso de vocábulos em inglês nas canções brasileiras vem de Minas Gerais. “Falso inglês”, de Toninho Horta e Fernando Brant, é uma canção que critica e satiriza o convívio com a produção musical em inglês.³¹

Eu tinha que inventar um jeito de cantar inglês
Gene Kelly
canta e dança sem eu entender
Eu via Fred Astaire
legenda não serve pra poder cantar

A classe dos compositores brasileiros, diferente dos cantores, teve que enfrentar a dificuldade de ver os sucessos populares contemplarem mais as gravações estrangeiras do que as inteiramente produzidas aqui, e as versões foram uma forma de minimizar a força da invasão de sucessos produzidos no exterior. Os letristas e os cantores eram os que mais se beneficiaram das produções de versões pelas nossas gravadoras. Elas eram escolhidas não só entre os boleros, contemplavam também outros gêneros em inglês, francês ou italiano.

Os cantores que reinterpretabam sucessos estrangeiros tentavam desse modo inserir-se na consagração que ocorria além fronteiras, revivendo a canção em português, mas mantendo, dentro do possível, os elementos estrangeiros originais. Os compositores brasileiros, no entanto, eram alijados desse mecanismo, e só puderam voltar à lide graças ao samba. Submetidos a tais condições, os argumentos a favor da luta pelo “nacional popular” ganhavam novo vigor.

É possível que a bossa nova tenha se colocado como uma resposta eficiente em face do aumento do número de versões de canções estrangeiras na década de 1950. Há uma lógica na produção que talvez avaliasse que recursos musi-

³⁰ PAIVA, V.L.M.O. A língua inglesa aos olhos dos sambistas. *Signótica*, Goiânia, v. 7, n. 7, p.133-147, jan./dez.1995.

³¹ HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. EMI 064 422855, 1979.

cais trazidos pelas canções estrangeiras e utilizados nas canções brasileiras fossem capazes de manter um padrão de sucesso com repercussão também na classe média letrada. A bossa nova certamente utilizou recursos gramaticais da música popular norte-americana e, por que não, da francesa e italiana (alguns padrões de harmonia e melodia) para enfrentar o sucesso das canções estrangeiras que invadiam as paradas de sucesso das rádios. Algumas das canções bossanovistas disputaram palmo a palmo o sucesso das paradas radiofônicas brasileiras com Ray Charles, Frank Sinatra, Johnny Mathis e Rita Pavone.

A APROPRIAÇÃO DO BOLERO

Ao observar a popularidade da “conexão bolero/samba-canção” Araújo analisou a resistência do gênero como um fato social. De fato, sob o olhar do fato social, a força de significação intrínseca dos elementos musicais característicos não é capaz de esgotar o trabalho de análise. O espaço social de disseminação do bolero é variado e múltiplo, não se limita às correspondências de gosto e de extrato social que são a ele atribuídos pelo senso comum. A correspondência alegada entre o gênero e determinada classe social construiu-se em parte por meio do estereótipo do público de rádio, representado principalmente pelos programas de auditório no pós-guerra. Tal correspondência se deixa questionar principalmente por razões de ordem histórica: a apropriação não se deu de forma contínua, visto que o bolero, assim como o tango, passou por períodos alternados de valorização e desvalorização e por reconhecimentos e rejeições até mesmo em espaços sociais sincrônicos.

A chamada música popular é ainda considerada por muitos como uma manifestação artística das classes menos favorecidas economicamente. Mas na verdade ela é compartilhada por meios sociais diversos, não só populares. Chartier recomenda que não se identifique a cultura popular pela sua distribuição: à hierarquia de classes ou grupos não corresponde uma hierarquia paralela das produções e hábitos culturais.³² Esta lógica se aplica não só às formas “puras” como o samba, mas também às mais “híbridas”, reelaboradas em espaços sociais distintos dos de origem. Os sucessos importados alcançam todas as classes, inclusive as classes

³² CHARTIER, Roger. *Formas e sentido*, p. 151.

populares, as quais não se abstêm de consumi-los por razões ideológicas como as que são expressas nos discursos de defesa e preservação da sua própria cultura.

Os ataques desferidos contra o bolero e contra o samba-canção, seu parente próximo, em nome da bossa nova extrapolaram a discussão estética. O público, de modo geral, ignorou o combate, indiferente às razões apresentadas pelos combatentes: o gosto por canções “com ritmos latinos”, cantadas em espanhol ou em português, sempre teve força suficiente para manter a sua divulgação no país.

A noção de apropriação é social e diz respeito ao modo como os ouvintes incorporam a música e como ela dá sentido às suas vidas. O sentido não se dá no isolamento: ele tem a marca dos indivíduos em interação no seu espaço social específico. A apropriação, diferente do consumo, não é jamais passiva, caracteriza-se por um uso ou por uma operação de usuários, como disse o historiador Michel de Certeau,³³ e o sentido das canções se deixa determinar, em última análise, pelas configurações do espaço social em que os ouvintes estão situados. Assim como as condições de uso, as mudanças atingem também as condições de produção, que variam substancialmente de uma época a outra, gerando distâncias simbólicas imprevisíveis.

A apropriação social interfere nessas mudanças na medida em que as práticas dos usuários têm peso considerável na decisão dos produtores. Atuando no desvio e distorcendo as prescrições impostas por criadores e produtores, os usuários conduzem muitas vezes à banalização e à vulgarização da produção. A canção, ao ser tratada como produto pelos próprios criadores, estava pronta para perder o pudor e o temor da vulgaridade. Certeau explica que “aquilo que se chama de ‘vulgarização’ ou ‘degradação’ de uma cultura seria então um aspecto, caricaturado e parcial, da revanche que as táticas utilizadoras tomam do poder dominador da produção”.³⁴ “Dois pra lá, dois pra cá” reflete a caricatura do banal quando explicita a mais conhecida retórica do ensino de dança de salão.

As gravações de Dalva de Oliveira e Elis Regina representam modos de apropriação particulares, determinados por comportamentos diferentes, em diferentes coordenadas de espaço e tempo. “Que será” na versão de Dalva responde à sentimentalidade ingênua e idealizada que caracterizou as relações

³³ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 96.

³⁴ *Ibid.*, p. 95.

românticas predominantes na sociedade dos anos 1950. “Dois pra lá, dois pra cá”, interpretada por Elis, aposta no reconhecimento da precariedade dos dramas individuais exposta em toda a sua materialidade.

Conectadas a comportamentos presumidos, mas possíveis, elas afinam-se com as memórias praticadas socialmente, espontâneas e contínuas, vividas e revividas de forma emocionada pelos fãs, ignorantes da ciência histórica e da materialidade dos arquivos, protegidas ainda do risco de serem esmiuçadas na análise musicológica ou “esfaceladas pela história”.³⁵

A análise ficará em dívida se não observar os boleros para além da categoria de “bens culturais”. Como qualquer produção cultural, eles são mais do que “dados a partir dos quais se pode estabelecer os quadros estatísticos de sua circulação...”, ou seja, “não são mais os dados de nossos cálculos, mas o léxico de suas práticas”.³⁶

As práticas musicais ocorrem no universo da expressão e da manifestação da emoção e dos afetos. Na música do bolero, emoção e afetos são derramados sobre o público e implicam um modo de apropriação que vigora tanto no antigo quanto no novo estilo. Mesmo que haja mudança de hábitos e de comportamentos, a relação com o gênero é sempre emocional.

A pesquisa musicológica reconhece a relevância do tema e investe como mediadora na emergência do universo emocional, informando sobre a força do traço do usuário e tentando descrever os movimentos das sensações, antes patrimônio exclusivo e inefável da “alma”, do “coração” da “intuição”, quando muito do “lado direito do cérebro”. Martha Tupinambá Ulhôa levantou a discussão no artigo “Estilo e emoção na canção”, publicado em 1995.³⁷ Note-se que o argumento não é o do abandono da emoção evocada que abandonou o calor das memórias e tornou-se científica, nem o da neutralização de suas variantes emocionais e semânticas quando submetida à comprovação argumental e às explicações historiográficas: o bolero tornou-se objeto de interesse justamente pela força que seu componente emocional desperta no público.

Contudo, a sua apropriação pelo público independe de uma definição semântica. Sentimental ou banal, reelaborado ou original, autóctone ou alóctone, o que

³⁵ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

³⁶ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, p. 93.

³⁷ ULHÔA, Martha T. Estilo e emoção na canção. *Cadernos de Estudo – Análise Musical*, n.8/9, nov. 1995.

faz sentido e emociona os ouvintes independe de qualquer das definições, as quais não têm o poder de transtornar as emoções conquistadas.

A EVIDÊNCIA DA EMOÇÃO NA DANÇA DE CASAIS

Araújo apresenta o bolero como “transnational music-and-dance expression”.³⁸ As formas dançantes de música apresentam-se de certa forma como predominantes na música popular. A modinha, gênero prototípico de canção brasileira, foi substituída em seu declínio por outras formas de música dançante como o samba, principal expressão musical carnavalesca desde 1917.³⁹

A dança é uma das modalidades mais visíveis de apropriação musical. No bolero, de forma generalizada, a emoção é incorporada por meio da sensualidade, que, impulsionada por algum elemento da letra ou da música, impele o ouvinte para a dança e desloca para uma posição secundária a audição puramente contemplativa. A tendência mundial na produção de música constrói aos poucos uma nova fronteira entre os gêneros ou ritmos dançantes e aqueles produzidos para serem preferencialmente ouvidos com atenção.

Caracterizar o bolero como “music-and-dance expression” possibilita distinguir na temporalidade diferentes apropriações para o gênero. A audição contemplativa caracterizou a apropriação nos anos 1950, quando a expressão romântico-dramática estimulava nos ouvintes um tipo de comportamento identificado com os dramas sentimentais. A conexão com a música se dava pela solidariedade no drama, pelo envolvimento catártico.

Houve mudança. E ela ocorreu no âmbito da temporalidade: a solidariedade em torno dos dramas sentimentais que irmanava produtores e ouvintes em “Que será” foi substituída pela sensualidade e pelo impulso em direção à dança em “Dois pra lá, dois pra cá”. O sentido sugerido pelo drama em “Que será”

Eu errei
Mas se me ouvires me darás razão
Foi o ciúme que se debruçou
Sobre o meu coração

³⁸ ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions, p. 43.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

concentrou-se na dança em “Dois pra lá, dois pra cá”. A letra explicita a atração que o senso rítmico do bolero exerce sobre os ouvintes.

Minha cabeça rodando
 Rodava mais que os casais
 O teu perfume gardênia
 E não me perguntas mais

Na canção, a banalidade do falso brilhante, colocado por Aldir Blanc no dedo de Elis Regina, recupera a forte dimensão emocional do encontro que o bolero proporciona na dança de casais. O romantismo é mais precioso que o diamante, a falsificação é irrelevante diante da magia da dança e da possibilidade do encontro. Na dança do bolero, o espaço da felicidade.

A análise musical feita a partir desse ponto de vista pede auxílio às áreas da literatura, da dança e, por afinidade, das artes cênicas. Ao mesmo tempo em que alcança as fronteiras dos conhecimentos interdisciplinares, o socorro às áreas correlatas questiona a autonomia da área principal, a da música. A música popular cantada tende a investir na análise multidisciplinar em função da diluição do papel da gramática e da teoria musical, essenciais e incontornáveis na análise da música instrumental e da música de concerto. Revela-se aqui um território de tensão entre duas práticas vizinhas, mas distintas, a da música puramente instrumental e a da música cantada.

Outra face dessa tensão revela-se entre o samba bossanovista de caráter intimista, destinado à audição contemplativa, e o samba carnavalesco fortemente conectado com a expressão coreográfica. O bailarino norte-americano Lennie Dale criou coreografias para a bossa nova apresentadas em *pocket shows* no Rio de Janeiro. Porém, tudo indica que a bossa nova por ele coreografada saiu dos palcos apenas para se tornar prática de ensino de dança.⁴⁰

LPs feitos para dançar marcaram os anos 1950. Waldir Calmon, pianista carioca, produziu uma longa série de LPs *Feito para dançar*, lançados pela gravadora Copacabana ao longo da década. O repertório era muito eclético, combinando sambas famosos a adaptações estilizadas de peças conhecidas de Frédéric

⁴⁰ Lennie Dale ensinou os passos que criou para a bossa nova na Academia de Dança Nina Verchinina, em Copacabana, nos anos 1960.

Chopin e Piotr Tchaikovsky.⁴¹ Fizeram tanto sucesso quanto o LP *Nat King Cole canta boleros*, lançado em 1958 pela Capitol Records e muito divulgado no Brasil.⁴² Esse álbum tinha a feição de um passeio turístico dado pelo cantor norte-americano através das paisagens latino-americanas com o charme do castelhano com forte sotaque anglofônico. Tais lançamentos motivavam a dança de casais em ambientes públicos ou domésticos.

A música dançante disseminou-se amplamente durante o decênio de 1960 e estimulou a valorização das gafeiras no Rio de Janeiro. Elas foram invadidas por um público universitário que contrastava com esses lugares antes considerados como sendo destinados aos extratos sociais mais baixos da população. Segundo a análise do pesquisador José Ramos Tinhorão, “As gafeiras perderam a sua finalidade de clube proletário”.⁴³ Os locais que, segundo o pesquisador, eram uma “enfiação de Gaffes”, tornaram-se alvo da geração universitária. A *Estudantina*, localizada em frente à praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi uma das mais frequentadas. A dança era animada por conjuntos musicais que ficaram famosos, como a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo.

O bolero foi um dos ritmos preferidos do público de dança. O tango, contudo, em razão de sua sofisticada coreografia, foi mais dificilmente apropriado como dança e caracterizou-se apenas como elemento cênico, restrito aos palcos.

O público bem comportado é uma categoria praticamente extinta nos shows musicais, e a movimentação do público se tornou contagiante. Comparadas com as manifestações observadas nos shows musicais atuais, as plateias que frequentavam os auditórios da Rádio Nacional eram muito acomodadas e reagem às apresentações de seus ídolos de forma muito comportada. As rainhas e reis do rádio provocavam reações exaltadas dos fãs, mas eram notadamente incomuns durante as apresentações dos artistas. Nas gravações hoje acessíveis não se ouvem, durante as músicas, gritos ou manifestações ruidosas por parte da plateia.

Mas, comparado com a movimentação contagiante do público dos espetáculos atuais, a dança de casais, como a do bolero, mantém padrões bastante limitados.

⁴¹ CALMON, Waldir. *Feito para dançar n° 7*. Selo Rádio. 0051-GV, 1957.

⁴² COLE, Nat King. *Nat King Cole canta boleros*. Capitol Records SM-1031, 1958.

⁴³ TINHORÃO, José R. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 215.

A CONTRIBUIÇÃO DAS ÁREAS CORRELATAS PARA A ANÁLISE

No livro *Seguindo a canção*, Napolitano dialoga com Roberto Schwarz sobre o “alento desmistificador” trazido pelo tropicalismo “ao questionar um tipo de nacionalismo conservador compartilhado à esquerda”.⁴⁴ Parte da intelectualidade pode enfim ter argumentos mais sólidos para discutir o nacionalismo, muitas vezes criticado como chauvinista. Uma espécie de perda da inocência pode ser detectada na produção “tropicalista”, que aponta para uma “crise do nacional popular” e ao mesmo tempo assume definitivamente “a canção como produto”.⁴⁵

A perspectiva de Napolitano ajuda a compreender também como o acento melodramático do amor idealizado sob a “luz difusa do abajur lilás” foi substituído pela descrição “realista” do par romântico, cuja paixão não se deixa abalar pela tortura do *band-aid*, incapaz de proteger o pé do calçado barato. O clima de romantismo glamoroso proporcionado pela “luz difusa do abajur lilás” perdeu o foco e expôs a infâmia do “falso brilhante” e o gosto duvidoso dos “brincos iguais ao colar” e do “whisky com guaraná”.

A aversão ao bolero, mencionada antes, vinha acompanhada de uma cruzada contra o “estilo doloroso”, como o chamou Napolitano,⁴⁶ contra os versos com o pronome tu, as chanchadas da Atlântida, o comportamento subdesenvolvido e a deselegância dos semiletrados. Provocavam aversão canções como “Babalu”, gravada por Ângela Maria, publicações como a *Revista do Rádio*, em que “gossips” ou “fofocas” eram conhecidos como “mexericos” na coluna “Os mexericos da Candinha”, as revistas de teatro musical de Walter Pinto, a disputa pelos títulos de Rainha do Samba, Rainha do Rádio, Favorita da Marinha, Favorita da Aeronáutica e Namorada do Exército.

Em síntese, são algumas das características que marcariam a falta de gosto e dificultariam o ingresso no universo da produção musical “sofisticada”.

Os “anos 50” continuariam pelos “anos 60” adentro, mas o bolero não estava entre os gêneros preferidos nas reuniões musicais em apartamentos da Zona Sul

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. São Paulo: Annablume, 2001. p. 234.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

do Rio de Janeiro. Naquele espaço social, os hábitos eram cultivados de acordo com padrões internacionais de comportamento e de gosto artístico.

Contudo, a aversão ao gosto musical foi “eterna enquanto durou”, dissipou-se e perdeu o sentido nas mudanças da configuração social e do equilíbrio de forças no campo profissional. A busca pela inserção em um “segmento sofisticado” perdeu terreno, a canção como produto industrial deveria ser fabricada para todos, difundida de modo amplo e sem restrições contra o banal e o vulgar.

O fenômeno não envolve apenas a revanche do banal, mas o reconhecimento da relatividade do gosto musical e da preeminência da interação humana. Vencidas as restrições contra os comportamentos reprováveis, foi possível a apropriação de versos radicais como os de Aldir Blanc em “Latin lover”, gravada por Simone⁴⁷ e por João Bosco.⁴⁸ Neles, o banal ganha as cores da sofisticação em uma combinação bem-sucedida.

... me falaste de um sinal adquirido
numa queda de patins em Paquetá:
mostra... doeu?... ainda dói?...
A voz mais rouca,
e os beijos,
cometas percorrendo o céu da boca...

Já foi afirmado que a aversão ao bolero como gênero não provinha da sua estética e que ele foi associado a algum valor considerado socialmente retrógrado, inaceitável para uma classe universitária que se destinava a assumir a liderança política e social.

Quando os valores que conferem identidade à classe média se disseminam e se banalizam, ela entra em luta para conquistar novos padrões de comportamento e de gosto artístico. A rejeição ao samba-canção e ao bolero e a volta ao samba aparentava em princípio aceitação de um produto mais vulgar, porém significava, na verdade, um comportamento de distinção. A classe média letrada pode se distinguir pela sua boa disposição em valorizar as culturas populares,

⁴⁷ SIMONE. *Gotas d'água*. EMI-Odeon, LP SMOFB 3896, 1975.

⁴⁸ BOSCO, João. *Galos de briga*. RCA Victor M10057, 1976.

distanciando-se em relação à classe que lhe parece inferior, a qual quer se ver livre daquela cultura mais vulgar, para aos poucos conquistar os valores abandonados pela que lhe é superior e, com isso, obter a garantia de ascensão.

Livre das tristezas e do peso das responsabilidades de conscientização social, a parcela do público que o rejeitava passou a aceitá-lo. Tal fato foi a principal determinante da revitalização do gênero, que passou a ser apropriado por um público que passou a desprezar as partilhas prévias – fossem elas de caráter musical, político ou social.

Buscar na essência do bolero as causas para a aversão pode tornar insuficientes as reflexões sobre o fenômeno. O sociólogo Pierre Bourdieu explica dessa forma:

O modo de pensar substancialista leva a tratar atividades ou preferências próprias a certos indivíduos ou a certos grupos de uma certa sociedade em um determinado momento como propriedades substanciais inscritas de uma vez por todas em uma espécie de essência biológica ou cultural e leva aos mesmos erros de comparação entre sociedades diferentes, agora em períodos distintos da mesma sociedade.⁴⁹

Em todo caso, a crise de vendagem fez com que a indústria fonográfica perdesse o foco de preferências por gênero musical, colocando lado a lado, em oferta global e múltipla, estilos, gêneros e revivescências. Extratos sociais, gostos individuais, deslocamentos e mídia se fundiram num “vale-tudo” a que não se pode negar positividade.

UMA FACE CULTURAL PARA O MERCOSUL

O estilo com que Dalva de Oliveira interpretava as canções românticas era próximo ao das performances dramatizadas das estrelas internacionais do bolero Gregorio Barrios, Pedro Vargas e Lucho Gatica, famosos em diferentes décadas do século XX.

Nos anos 1950, a popularidade do bolero parece ter ultrapassado a do tango nos países do bloco sul-americano.

⁴⁹ BOURDIEU, P. *Razões práticas*. São Paulo: Papyrus, 1996. p. 17.

Nos Estados Unidos, o arranjador catalão-cubano Xavier Cugat foi um dos principais responsáveis pela popularização de ritmos latinos. Ele participou de várias produções da Metro Goldwin Mayer e adaptou a rumba e o bolero aos padrões hollywoodianos. Por meio da popularização do cinema, tornou-se criador de um modelo mundial de música latina, muitas vezes transformada em pastiche.⁵⁰

Em parte, a popularização das canções latinas ocorreu no Brasil depois da consagração norte-americana.

Em poucos decênios, com movimento recíproco, canções em português alcançaram países do bloco sul-americano, principalmente a Argentina, que teve a visita constante de artistas brasileiros como Vinícius de Moraes, Maria Creuza e Marília Medalha, principalmente a partir de 1970.⁵¹ A frequência das visitas acumulou críticas sobre os artistas e sobre a MPB em geral.

O site *Parangutin*, por exemplo, publicou comentários sobre a MPB, postados de forma anônima.⁵²

(MPB) Es un acrónimo que representa una tendencia musical brasileña a partir de 1966. Se trata de música popular urbana de clase media surgida después de la generación de Bossa Nova.

Entre sus mejores exponentes se destacan: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, María Bethania, Adriana Calcanhotto, y Gal Costa.

O comentário acima revela uma das formas com que a música popular brasileira é recebida em países da América do Sul.

A MPB é apreciada além-fronteiras, como os boleros o são por aqui, em uma espécie de intercâmbio involuntário de produções culturais.

Ocorrências mais recentes marcam a recorrência descontínua desses intercâmbios. Em março de 1999, João Gilberto e Caetano Veloso se apresentaram em show em Buenos Aires, quando Caetano cantou os boleros “Lamento bori-

⁵⁰ A comédia *O príncipe encantado (A date with Jude)*, de 1948, pode ser tomada como exemplo.

⁵¹ CASTELLO, José. *O poeta da paixão*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 371.

⁵² Disponível em: <<http://vagos.es/archive/index.php/t-203182.html>>. Acesso em: 4 set 2007.

cano”, “Vete de mi”, “Besame mucho”⁵³ e “Farolito”. Outro show de Caetano ainda mais recente aconteceu com a apresentação do álbum *Cê* em 2007 no teatro Gran Rex, em Buenos Aires.⁵⁴

A telenovela *Deus nos acuda*, produzida pela Rede Globo entre agosto de 1992 e março de 1993, reafirmou em sua trilha sonora o sucesso do bolero “La barca”, de Roberto Cantoral, gravado por Luis Miguel e utilizado como tema dos protagonistas do enredo.

De parte a parte, deseja-se a integração entre o Brasil e os países de língua espanhola dos três subcontinentes americanos do norte, centro e sul. Jorge Schwarz relata que o termo América Latina apareceu pela primeira vez em 1836, foi muito divulgado na segunda metade do século XIX, mas ainda aguarda definição mais precisa. Argumentos politicamente opostos ainda são apresentados: o de se criar uma União latino-americana ou o de se distinguir América Latina de América Saxônica.⁵⁵

As *démarches* em torno da integração latino-americana revelam-se mais claramente quando se trata do comércio, da política, ou mesmo da literatura em português e em espanhol. A integração comercial e econômica é um fato desde agosto de 1980, quando foi celebrado o Tratado de Montevidéu (TM80). Em 1991, a integração comercial se tornou contínua com a criação do Mercosul. A integração no campo da literatura é também significativa e histórica. Há intercâmbio permanente por meio de movimento editorial dedicado a obras em português e espanhol.

Entretanto, Jorge Schwarz chama a atenção para um possível processo de mútua exclusão, histórico e recorrente.⁵⁶ A mútua exclusão provavelmente ocorre combinada com uma modalidade de consumo que responde de forma assimétrica tanto à produção industrial em geral quanto à produção cultural. Há assimetrias entre regiões, das mais próximas para as mais afastadas, das mais familiarizadas para as de maior estranhamento.

⁵³ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3XKluxWh1Vc>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

⁵⁴ VELOSO, Caetano. *Cê*. Universal Music, 2006.

⁵⁵ SCHWARZ, Jorge. *Abaixo Tordesilhas*. In: ROCHA, João César de Castro. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks: UniverCidade, 2003. p. 847-848.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 850.

Em suma, ainda se pode afirmar que há e sempre houve maior proximidade brasileira como os países do hemisfério norte, geograficamente mais distantes, do que com os vizinhos de fronteira. Em um plano mais geral, a política de integração entre os países tem tido forte patrocínio das ideologias de esquerda e da visão de que os países da região sofrem depreciação no cenário internacional. A união seria um imperativo, considerando-se que ocorre uma posição de submissão que necessita ser combatida com a união do bloco.

Há variadas interpretações para os fenômenos que bloqueiam a integração do Brasil com seus vizinhos de língua espanhola. Interpretações e fenômenos não têm impedido que os governos tomem iniciativas em direção ao estreitamento das relações bilaterais. Uma das iniciativas brasileiras mais recentes foi a criação da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), criada por lei em 2010 e com sede na cidade de Foz do Iguaçu, estado do Paraná.⁵⁷ Um dos seus objetivos principais é o de formar recursos humanos para implementar o intercâmbio cultural na América Latina.

A relação cultural entre o Brasil e os países da América Latina permanece descontínua e desigual, com reflexos na memória das suas canções. É possível que haja homologia entre a descontinuidade histórica da integração política e a da integração cultural. Os embates e solavancos intempestivos são próprios das relações fraternas, igualitárias e sem submissões de parte a parte. Elas são bem diferentes das relações de submissão praticadas no mercado cultural planetário, que submete os espaços regionais às produções em inglês.

A longa história dos ritmos e gêneros latinos no Brasil vai do tango ao bolero. Suas origens e designações são atributos secundários, porque as canções, assim como os livros, não são fabricadas para serem analisadas por especialistas.⁵⁸ Esse é um dos principais postulados da *Estética da recepção* formulados pela *Escola de Constança*. A teoria criada lá considera os aspectos formais como elementos capazes de produzir efeito estético. Há, no entanto, restrições à capacidade da forma de determinar o sentido porque ela não é relevante para todos os públicos em todos os momentos. O efeito estético pode colocar o foco sobre a letra, o arranjo

⁵⁷ Lei nº 12.189 de 12 de janeiro de 2010.

⁵⁸ A formulação foi transportada do texto de Hans Jauss sobre literatura. JAUSS, Hans R. et al. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ou o intérprete em detrimento da morfologia ou do gesto criativo do compositor. Caso semelhante se dá quando o ouvinte designa o gênero levando em conta muito mais o arranjo do que os elementos gramaticais de melodia e forma musical.

SÍNTESES POSSÍVEIS

As sociedades locais e regionais no Brasil dispõem de uma cultura pujante, capaz de reelaborar gêneros alóctones e revitalizá-los com elementos a elas familiares. As identidades afirmadas acolhem com facilidade traços culturais distantes, sem o temor de contrariar os discursos ideológicos em defesa do nacional popular.

As transformações operadas no bolero pelas práticas locais produzem variantes enriquecidas pelo vigor da cultura local e apreciadas pelos produtores e pelo público. A formação de um segmento sofisticado dentro do mercado de música, iniciado na época da bossa nova e consolidado com a MPB a partir dos anos 1970, ajudou a valorizar as variantes do bolero aqui produzidas. Os estigmas que apegaram nele a marca do gosto questionável foram superados e libertados das partilhas sociais impostas anteriormente. O bolero pode demonstrar que o espaço social em que é disseminado é variado e múltiplo e não se limita a territórios de extrato social e de gosto a ele atribuídos pelo senso comum.

A descontinuidade da presença do bolero nas estratégias da produção nacional não foram capazes de torná-lo obsoleto e impedir o seu retorno aos esquemas da indústria cultural. A força do gênero ajudou-o a resistir e a retornar amparado por constantes transformações.

Boleros autóctones com letras em português e versões reelaboradas de sucessos estrangeiros fizeram parte dessa trajetória. A latinidade *sui generis* inventada pelos brasileiros representa uma tendência positiva, absorvida sem dificuldades nos âmbitos da produção, das obras e da recepção.

As possíveis fronteiras entre produtos popularescos e produtos sofisticados, apesar de imprecisas e permanentemente indefiníveis, foram em épocas mais recentes deslocadas pelas mudanças nas técnicas de reprodução e de gravação. Os contínuos aperfeiçoamentos tecnológicos de gravação e reprodução impeliaram o juízo crítico para outros modos de percepção do popularesco e do sofisticado. Produtos popularescos processados por técnicas sofisticadas confundem os

padrões de julgamento e bloqueiam o juízo de valor habituado ao divórcio entre forma e conteúdo, entre técnica e essência.

Nessa linha de entendimento, a inteligibilidade pode tornar-se limitada quando se baseia em um tipo de pensamento essencialista, que considera a produção de sentido resultado apenas da significação intrínseca de elementos musicais característicos. O exercício de compreensão demanda a ampliação dos vetores, que podem ser compostos com metodologias provenientes das áreas correlatas.

As Ciências Humanas e Sociais ajudam a refletir sobre a possível correspondência entre gênero musical e gosto de classe, interrogando diretamente as práticas artísticas e seus modos de apropriação. Observa-se logo que elas ocorrem de forma descontínua e que o progresso em contínua evolução é uma ideia ilusória.

A designação de gênero, bolero, samba-canção, etc. é coerente apenas se colocada em coordenadas de espaço e tempo. Por estar em geral atrelada à temporalidade, parece ocorrer à revelia das definições estilísticas e semânticas. A designação de bolero para “Que será” e “Dois pra lá, dois pra cá” comprova que variações estilísticas e semânticas são admitidas como pertinentes.

As questões que as designações de gênero suscitam são de interesse recorrente para estudiosos. Porém, desviam-se ao tratar do sentido produzido, do qual se dissociam durante as “*démarches*”. Sentimental ou banal, reelaborado ou original, autóctone ou alóctone, para ouvir ou dançar, o que faz sentido e provoca a emoção dos ouvintes independe das designações de gênero ou das prescrições estilísticas e semânticas, as quais não conseguem interferir de forma radical nas emoções conquistadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÂNGELA MARIA, Babalu. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=xVifNZfkHLI>>. Acesso em: 14 abr. 2008.

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

BOURDIEU, P. *Razões práticas*. São Paulo: Papirus, 1996.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996.

- CASTELLO, José. *O poeta da paixão*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *Formas e sentido*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.
- FATOS & FOTOS. Brasília, ano IV, n. 194, 17 out. 1964.
- JAUSS, Hans R. et al. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*. Campinas: Unicamp, 1995.
- MERHY, Silvio A. *Bossa nova: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura*. Rio de Janeiro, 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira nos anos 60. *História questões & Debates*. Curitiba: UFPR, ano 15, n. 28, jan./jul. 1998.
- _____. *Seguindo a canção*. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. *Cultura brasileira*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- OLIVEIRA, Dalva de. Que será. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KLQOjtePTJE>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAIVA, V.L.M.O. A língua inglesa aos olhos dos sambistas. *Signótica*, Goiânia, v. 7, n. 7, p. 133-147, jan./dez.1995.
- PARAGUTÍN. Disponível em: <<http://vagos.es/archive/index.php/t-203182.html>>. Acesso em: 4 set 2007.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 2 v.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SCHWARZ, Jorge. Abaixo Tordesilhas. In: ROCHA, João César de Castro. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks: UniverCidade, 2003. p. 845-861.
- TINHORÃO, José Ramos. A águia e os urubus. *Veja*, São Paulo: Abril, ano 33, n. 3, p. 136-137, 19 jan. 2000.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ULHÔA, Martha T. Estilo e emoção na canção. *Cadernos de Estudo – Análise Musical*, n. 8/9, nov. 1995.
- VIANNA F. Oduvaldo et al. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

DISCOGRAFIA

- BOSCO, João. *Caça à raposa*. RCA 75.00023, 1975.
_____. *Galos de briga*. RCA Victor M10057, 1976.
- CALMON, Waldir. *Feito para dançar nº7*. Selo Rádio. 0051-GV, 1957.
- COLE, Nat King. *Nat King Cole canta boleros*. Capitol Records SM-1031, 1958.
- DONATO, João. *Quem é quem*. Odeon 829124 2, 1973.
- DURAN, Dolores. *Dolores Duran*. Copacabana BLP-80695, 1973.
- GILBERTO, João. *João voz e violão*. Universal Polygram 3145456f132, 1999.
_____. *Amoroso*. WEA 36.022, 1977.
- JOBIM, Tom; REGINA, Elis. *Elis & Tom*. Elenco ME-37, 1974.
- JOBIM, Tom. *Passarim*. Verve Records/Polygram, 1987.
- HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. EMI 064 422855, 1979.
- MARIA, Ângela; CALMON, Waldir. *Quando os astros se encontram*. Copacabana CLP 11021, 1958.
- MARIA, Ângela. “Recusa”. *Músicas Brasileiras v. 2*. (Coleção Revivendo) fonograma RCA Victor 80-0954-B.
- MIGUEL, Luiz. *Romance*. Som Livre/Warner 400.1158, 1992.
- OLIVEIRA, Dalva. *Dalva*. Emi: XSMOFB-3578, 1973.
- REGINA, Elis. *Elis*. Phillips 6345 043, 1975.
- SIMONE. *Gotas d’água*. EMI-Odeon, LP SMOFB 3896, 1975.
- VELOSO, Caetano. *Cê*. Universal Music, 2006.