

Histórias de um amor: fluxos do bolero na música popular brasileira e seus ecos midiáticos

Stories of love: bolero influences in Brazilian popular music and their media echoes

Raphael F. Lopes Farias

Centro de Estudos em Música e Mídia,
 MusiMid

<https://orcid.org/0000-0003-4611-0697>

rapharias20@gmail.com

Heloísa de Araújo Duarte Valente

Centro de Estudos em Música e Mídia,
 MusiMid

Universidade Paulista, UNIP

<https://orcid.org/0000-0002-3250-6722>

musimid@gmail.com

Recibido: 9/11/2025

Aceptado: 7/1/2026

Resumo: Este artigo examina o processo de incorporação do bolero caribenho ao contexto musical brasileiro, com ênfase em sua fusão com o samba-canção. A análise adota uma abordagem histórico-cultural, considerando registros de programas de rádio, espetáculos musicais das décadas de 1940-50, biografias de intérpretes, repertórios e fontes musicológicas. A hibridação entre o bolero e práticas musicais brasileiras resultou em um conjunto expressivo de produtos estéticos, inicialmente na indústria fonográfica e, posteriormente, em sua repercussão nas telenovelas, mídias que consolidaram a circulação e preservação do gênero. O bolero não apenas influenciou a estrutura poética da música popular brasileira, mas também contribuiu para a constituição de uma memória e de um imaginário caribenho no Brasil. Ao evidenciar fluxos culturais transnacionais e a simbiose entre o gênero caribenho e a música brasileira, o estudo propõe uma reflexão sobre como gêneros musicais estrangeiros são ressignificados localmente pelas mídias, revelando a complexidade das trocas simbólicas que permeiam a história da música popular brasileira.

Palavras-chave: bolero, música popular brasileira, telenovela, cultura midiática.

Resumen: Este artículo examina la incorporación del bolero caribeño al contexto musical brasileño, con especial atención en su fusión con el samba-canção. El análisis adopta un enfoque histórico-cultural, considerando registros de programas de radio y espectáculos musicales de las décadas de 1940 y 1950, así como biografías de intérpretes, repertorios y fuentes musicológicas. La hibridación entre el bolero y las prácticas musicales brasileñas dio lugar a un conjunto significativo de productos estéticos, inicialmente en la industria fonográfica y posteriormente en su repercusión en las telenovelas, que jugaron un papel clave en la circulación y preservación del género. El bolero no solo influyó en la estructura poética de la música popular brasileña, sino que también contribuyó a la formación de una memoria y de un imaginario caribeño en Brasil. Al evidenciar los flujos culturales transnacionales y la simbiosis entre el género caribeño y la música brasileña, este estudio reflexiona sobre cómo los géneros musicales extranjeros son ressignificados localmente a través de los medios, revelando la complejidad de los intercambios simbólicos en la historia de la música popular brasileña.

Palabras-clave: bolero, música popular brasileña, telenovela, cultura mediática.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons
 Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

Abstract: This article examines the incorporation of the Caribbean bolero into the Brazilian musical context, with a focus on its fusion with samba-canção. The analysis adopts a historical-cultural approach, considering records of radio programs, musical performances from the 1940s and 1950s, biographies of performers, repertoires, and musicological sources. The hybridization between bolero and Brazilian musical practices resulted in a significant set of aesthetic products, initially in the phonographic industry and later in its impact on telenovelas, which played a key role in the circulation and preservation of the genre. Bolero not only influenced the poetic structure of Brazilian popular music but also contributed to the formation of a memory and a Caribbean-inspired imaginary in Brazil. By highlighting transnational cultural flows and the symbiosis between the Caribbean genre and Brazilian music, this study reflects on how foreign musical genres are locally re-signified through media, revealing the complexity of symbolic exchanges that shape the history of Brazilian popular music.

Keywords: bolero, brazilian popular music, telenovela, media culture.

O presente trabalho propõe analisar a presença e a influência do bolero na música popular brasileira, percorrendo os caminhos abertos pela indústria fonográfica nacional a partir de meados do século XX e que culminam em sua incorporação aos produtos audiovisuais de maior difusão nacional e internacional, especialmente as telenovelas.

Nos anos 1940 e 1950, observa-se a confluência entre o samba-canção –surgido no final da década de 1920 como forma distinta dos sambas carnavalescos– e a música hispano-americana, em particular o bolero, que alcançava grande êxito no Brasil. O período é marcado pelo predomínio de sambas-canções com forte influência bolerística, de andamento mais lento, que coexistiam com outros gêneros populares voltados a públicos diversos (Matos, 2013; Napolitano, 2005).

Embora o samba-canção apresente afinidades com o bolero, não se pode classificá-lo como um “bolero brasileiro”, dada a diferença entre suas estruturas rítmicas, instrumentações e convenções estilísticas. Ao mesmo tempo, é inegável que o contato com o gênero caribenho promoveu transformações no samba-canção que, a partir dos anos 1940, já não mantinha as mesmas características das décadas anteriores. Ambos os gêneros partilham matrizes e contextos culturais semelhantes, associados à necessidade de se produzir música fora do ambiente festivo –especialmente do carnaval– e vinculada a uma nascente lógica industrial de gravação e difusão midiática, num cenário de crescente urbanização. Além disso, suas temáticas melodramáticas e suas escolhas estéticas e performáticas –como o uso de cordas, o canto impostado e os signos da vida noturna– situavam-se num espaço intermediário entre o popular e o erudito, revelando um desejo de aproximação das elites urbanas (Farias: 2018). Essa hibridação, desenvolvida no Brasil nesse período, deu origem a formas musicais singulares, ainda que de contornos conceituais imprecisos.

A discussão sobre categorias musicais remete às reflexões de Rubén López-Cano (2004), segundo o qual a classificação dos gêneros está condicionada à competência musical dos ouvintes e à sua capacidade de atribuir sentido ao que escutam. As categorias, portanto, emergem dos usos sociais e culturais da música, e não apenas de critérios formais. Assim, modificações de arranjo –como a substituição do cavaquinho por um naipe de cordas, ou do pandeiro pelo bongô– podem alterar a percepção de gênero, gerando interpretações distintas entre fãs, músicos, críticos e musicólogos.

Outro aspecto essencial na análise comparativa dos subgêneros é o lugar da performance, elemento decisivo para compreender a poética de uma obra. No caso do samba, o tradicional terreiro cedeu espaço, nas décadas de 1930 e 1940, aos estúdios de rádio e aos botequins, locais de criação e socialização musical, e, posteriormente, aos nightclubs, nos anos 1950. Esses espaços refletiam a urbanização acelerada do país e a emergência de uma cultura midiática articulada com gravadoras, emissoras de rádio,

revistas especializadas e outros agentes da indústria cultural. Nesse contexto, elementos da vida noturna –cigarros, taças, figurinos e gestos– tornaram-se símbolos de consumo e parte integrante do imaginário musical.

Por fim, o encontro entre gêneros genericamente chamados de “latinos” pelas culturas hegemônicas ocidentais não apenas consolidou uma prática musical característica de uma época, mas também projetou internacionalmente canções brasileiras que dialogavam com o bolero, então em voga em todo o continente americano. Esse fenômeno expressa processos de movência e nomadismo, conceitos formulados por Paul Zumthor (1997)¹, que serão aprofundados ao longo do trabalho. Ademais, conforme observa Napolitano, o samba buscou afirmar-se como expressão autêntica diante do “estrangeirismo” e das pressões da modernização, processo que contribuiria para o surgimento da Bossa Nova. Desde então, a presença da música hispano-americana, com destaque para o bolero, permanece visível na produção estética brasileira em diversas mídias, permitindo múltiplos recortes e análises sobre suas influências e desdobramentos, tema que este estudo pretende desenvolver.

O rádio, o disco; o bolero e o samba-canção

Os anos compreendidos entre a metade da década de 1940 e o final da década de 1950 são frequentemente considerados um momento de transição entre as denominadas Época de Ouro² e a “renovadora” Bossa Nova³ na música popular brasileira. O historiador Marcos Napolitano, que dedicou vários trabalhos a esse tema, comenta que a década de 1950 costuma ser qualificada como um período de “perda de referenciais em relação ao passado idealizado (a década de 1930)” (Napolitano 2010: 58) pelos adoradores do samba “tradicional”, como o radialista Almirante e o compositor Ary Barroso, e “vista sob o signo do mau gosto e do arcaísmo musicais”, pelas “correntes de opinião modernas, que se afirmam após a explosão da bossa nova”. Dividindo o cenário com o baião, –e também com outros gêneros que mantiveram certa produção, como o samba, o choro e o samba carnavalesco– o samba-canção se configurou como gênero interpretado pela maioria dos artistas pertencentes à geração pós-Época de Ouro.

A segunda metade da década de 1940 é notada pela grande difusão de ritmos latino-americanos; dentre estes, o bolero. Tal gênero alcançou grande popularidade nesse período, ocupando uma parte significativa da programação radiofônica nas vozes de Gregorio Barrios e Lucho Gatica em meio a outros. As atrações internacionais vinham se apresentar no Brasil, muitas delas sendo mexicanas ou cubanas, como é o caso de Agustín Lara, em 1941. Nessa época, as rádios brasileiras já faziam versões das radionovelas cubanas, mais tarde também a televisão, além dos filmes melodramáticos, “mantendo suas trilhas sonoras e pastiches, versões dos gêneros musicais latino-americanos, incluindo o bolero” (Araújo 1999: 44)⁴. Logo surgiram intérpretes especializados nesse tipo de música. Cabral (1996) cita os casos de Rui Rei e *El Cubanito*, que “além de cantar em espanhol [...] também se vestiam como os cantores estrangeiros e, muitas vezes,

¹ Publicado originalmente como “Introduction a la poésie órale”. París, Seuil: 1983.

² A Época de Ouro foi o período da música brasileira compreendido entre 1929 e 1945, onde figuraram grandes compositores e intérpretes. Período marcado pela chegada do rádio e da gravação eletromagnética do som ao Brasil (Severiano; Mello: 2006, 241).

³ Bossa Nova é o nome dado ao estilo musical que se desenvolveu principalmente a partir de 1958, caracterizado pela abordagem de ritmo e harmonia inusitados para a época (Naves: 2004, 9). O adjetivo “renovadora” aqui empregado simboliza a ênfase dada pela bibliografia acerca do tema aos artistas e acontecimentos deste período.

⁴ As traduções de citações do artigo “The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazil Musical Expressions” foram feitas pelos autores.

adotavam nomes que disfarçavam a sua origem brasileira” (Cabral 1996:96). Jairo Severiano (2009) explica que o sucesso do filme *Santa: o destino de uma pecadora*⁵, e do bolero canção-tema “Santa” de Agustín Lara –um dos mais notáveis compositores do gênero– no Brasil motivou a abertura do segmento ao cinema mexicano⁶. Ao passo da chegada dos filmes, vieram os boleros, se configurando como preferência no gosto dos brasileiros.

O trânsito musical entre o Brasil e a América hispânica era intenso, resultando em uma produção de natureza movente e nômade. O medievalista Paul Zumthor (1997) denomina movência a capacidade intrínseca de um sinal de se reconfigurar, de acordo com circunstâncias as mais diversas, de maneira a incorporar novas significações. O processo de nomadismo, isto é, a capacidade de deslocamento espacial e cultural, desencadeado pela possibilidade de movência da obra, é observada nas configurações de um gênero híbrido como o *sambolero*, que transita pelas mídias de forma continental, dando à luz novas performances e favorecendo a fixação de memórias. Em demonstração desse fenômeno, a cantora Linda Baptista, célebre por suas interpretações de sambas-canções e de sambas carnavalescos, foi adjetivada de “salerosa”, em matéria da *Revista Carioca*, em 1952. O termo é oriundo da célebre canção mexicana “Malagueña Salerosa”, atribuída a Elpidio Ramírez e Pedro Galindo Galarza, corroborando a imensa popularidade da música cubano-mexicana no Brasil à época.

Exemplificando de forma ainda mais contundente, “canções aboleradas” compostas em solo brasileiro receberam nomes de “samba-alguma-coisa”, do mesmo modo que canções brasileiras também viajaram para a América hispânica e receberam outras roupagens. O bolero “Caminemos”, gravado pelo famoso Trio Los Panchos, é, na verdade, uma versão do samba-canção “Caminhemos”, do brasileiro Herivelto Martins, gravado em 1947 por Francisco Alves, um dos cantores de maior sucesso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1940. Vale fazermos uma breve comparação entre a música original e a versão posterior para se compreender melhor as diferenças musicais entre práticas brasileiras e caribenhas.

Além do idioma, a diferença na instrumentação é o que mais chama a atenção. Como não temos acesso às partituras utilizadas na época, a análise ocorre pela audição dos fonogramas, o que pode acarretar algumas imprecisões. Na forma original brasileira, há instrumentos de orquestra: cordas, que fazem a introdução com o tema da canção – alguns violinos, uns com o tema e outros em contracanto– passando a fazer a ponte para o cantor entrar, com o auxílio de um piano. O piano marca o ritmo sincopado em acordes, não sendo audível qualquer percussão. Há um ou dois violoncelos que fazem contraponto grave aos violinos. As entradas e saídas do cantor são sempre assinaladas pelo piano, dando lugar às pontes, construídas por variações do tema da primeira estrofe da canção, com o piano pontuando o ritmo, ao fundo.

A versão de Los Panchos, gravada provavelmente ainda nos anos 1940, pela Columbia, utiliza requinto⁷ –normalmente um requinto e um violão– congas e/ou bongôs, que soam por toda a gravação, e maracas. O requinto faz muito mais floreios melódicos

⁵ Norman Foster (dir.), México: 1943.

⁶ Um dos fatores que contribuiu para a época de ouro do cinema mexicano foi o alinhamento do país com os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Os Americanos ajudaram o México a incentivar a indústria de cinema com empréstimos e investimento direto. O Banco Nacional Cinematográfico mexicano controlava as distribuidoras dos filmes. A PELMEX - Películas Mexicanas, era responsável pela distribuição na América Latina. No Brasil havia algumas salas de cinema que recebiam esta produção, como o Cinema Azteca, na Rua do Catete 228. Era destinada apenas a filmes mexicanos. Entre 1945 e 1960 o Rio de Janeiro exibiu uma enorme quantidade de filmes mexicanos, dos mais variados gêneros.

⁷ Violão típico do México, de menor porte e de extensão mais aguda. Foi popularizado pelo Trio Los Panchos, na década de 1940.

do que as cordas orquestrais na versão original, mas desempenham a mesma função. Na versão dos Panchos, trata-se de um trio que canta em homofonia –ainda que simples–, ao contrário da obra original, que conta com apenas um cantor solista.

Se o maestro brasileiro Lyrio Panicalli, arranjador de “Caminhemos”, dispensou instrumentos típicos do samba em seu arranjo da música de Herivelto Martins, o Trio faz questão de afirmar uma identidade mexicana por meio das escolhas do arranjo, algo que não foge à proposta estética deles: o Trio Los Panchos foi criado em 1944, em Nova Iorque, para tocar música mexicano-hispânica para consumo local, nada muito diferente também do que ocorreu à Carmen Miranda em Hollywood com a música brasileira.

Em um levantamento feito por Valente (2020) a partir da pesquisa discográfica executada por Santos *et al* (1982), foram reunidos cerca de dois mil boleros⁸ gravados entre os anos de 1941 e 1964 em sessenta gravadoras brasileiras –ao longo da década de 1950, antes de o formato 78 rpm ceder lugar aos long-plays. Este mesmo ano marca o início da ditadura militar brasileira, época em que “a própria função social da música seria outra” (Napolitano 2010: 72), referindo-se a ascensão das “canções de protesto”, nas quais o engajamento político era o fator determinante para legitimação intelectual da música brasileira, o que relegou o cancionero romântico a um lugar de alienação social. Dentre os intérpretes, figuram nomes como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Ângela Maria, Herivelto Martins, Dolores Duran, Maysa, Francisco Alves, Lúcio Alves e tantos outros campeões não apenas de audiência, mas também na vendagem de discos –as três primeiras, inclusive foram vencedoras do célebre concurso *Rainha do Rádio*, realizado pela Rádio Nacional do Brasil. Boa parte do repertório é de regravações em português de boleros em espanhol, além de uma extensa lista de boleros compostos no Brasil e em português.

Os *dancings* também foram responsáveis pela difusão de todo um repertório, principalmente nos anos 1940, de acordo com Alcir Lenharo (1995). Essas casas, que até a II Guerra eram chamadas de cabarés, pela influência francesa (Moura:2009), eram lugares nos quais se poderia comprar uma comanda com um número de músicas, escolher uma bailarina e... dançar⁹. Aquele ambiente também empregava músicos e orquestras; por sua vez, orientadas a encurtar as músicas, que passavam a durar um minuto em média, para que o cliente tivesse de solicitar mais músicas e pagar pelos serviços (Lenharo, 1995). Some-se que nos *dancings* conviviam diversos gêneros musicais: “as mãos dadas rodando na valsa, os rostos colados no fox e no tango, os quadris se tocando no samba rasgado, no maxixe, no vaivém do bolero” (Lenharo 1995:23). O mesmo ocorria nas rádios, desde os anos 1940. Exemplo disso é a programação das rádios paulistanas Tupi e Difusora, que apresentavam ampla programação musical com variados gêneros, tais como tango, samba, valsa e músicas caribenhas, aqui, claro, incluindo o bolero (AUTORES, 2016).

É inegável, então, que a música hispânica não só entrou no Brasil, como gozou de imenso sucesso, fazendo-se presente em todas as mídias daquele tempo, e acabou por trazer contribuições para as poéticas locais, sobretudo na composição. Ainda que permaneçam controvérsias nas classificações, bem como na nomenclatura e na periodização, autores como Samuel Araújo (1999), Silvio Merhy (2012) e Cláudia Matos (2013) admitem que a Bossa Nova nasce de uma continuidade dessa estética, a despeito de um desejo incontestável de rompimento.

⁸ Foram computadas 1891 gravações, a partir da Discografia 78 RPM (1982).

⁹ *Taxi dancers*, serviço de aluguel de dançarinos profissionais que cobram por tempo para acompanhar amadores em salões de dança (Veiga: 2024). Bastante comum ainda, por exemplo, nos salões de tango, em Buenos Aires.

“O samba que eu canto não tem nada a ver com carnaval”

Assim se manifestou peremptoriamente a cantora Maysa, em entrevista à televisão japonesa em 1960. Por que essa observação, de chofre? Samba-canção, sambalada, sambolero ou samba de fossa. O momento musical pré-Bossa Nova era tomado pela “canção-de-fossa”, pelo drama amoroso e pela “dor-de-cotovelo”¹⁰. Diversos autores descrevem o teor da maioria das letras e do estilo em geral como um período de grande melancolia da canção romântica nacional. “As letras [...] narravam os mais pungentes desenganos de amor. Sofria-se muito nas letras de grande parte da música popular brasileira daquela época”, afirma o crítico Sérgio Cabral (1996: 97); ou ainda: “Impregnados de características trágico-românticas, sempre cantando amores infelizes” (em referência à vertente tradicional do gênero) no entender do historiador Jairo Severiano (2009: 292); “Sambas-canções dramáticos [...], as letras desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas”, comenta a antropóloga Santuza Naves (2004: 12). Considerando as ponderações destes estudiosos, de diversas áreas do conhecimento, percebe-se que este grupo de canções se concentram no tema do sofrimento de natureza amorosa malsucedida.

O samba-canção, por sua vez, emerge da necessidade de se fazer samba fora das datas convencionalmente estabelecidas para tanto –o carnaval, entenda-se– ou composto para a prática em locais destinados às rodas de samba. Essas características levaram à denominação “samba-de-meio-de-ano”, isto é, o samba feito entre um carnaval e outro. Como o nome sugere, no samba-canção, a relação entre a canção/melodia e o acompanhamento rítmico passa a privilegiar a instrumentação, valorizando os aspectos harmônicos, destacando texturas melódicas e timbrísticas.

Parece bolero, [não] quero: a aversão dos puristas em favor do samba; os modernistas em prol da Bossa Nova

Não obstante um bom acolhimento pelos contumazes ouvintes de programas radiofônicos, havia a negação do bolero e seus subgêneros por parte de algumas alas de artistas e profissionais, principalmente em dois momentos: primeiramente, por parte dos entusiastas do samba –como Pixinguinha e Jacob do Bandolim– em suas vertentes tradicionais; mais adiante, dos ditos fundadores da Bossa Nova¹¹. Esta última teve como seus idealizadores jovens músicos, compositores e intelectuais, conforme relatam Theophilo Augusto Pinto (2014) e Silvio Merhy (2012). Ainda mais radical, o poeta Augusto de Campos classifica esse período como “fase de decadência e de transição da música popular brasileira que precedeu a revolução da bossa-nova” (1993: 2021).¹² Marcos Napolitano (2010) relata a existência da *Revista de Música Popular*, publicada entre 1954 e 1956, que veiculava artigos deletérios a respeito da música daquele período, ressalvando o samba tradicional.

¹⁰ Os termos “fossa” e “dor-de-cotovelo” eram comumente empregados pela crítica musical na imprensa da época, em referência pejorativa aos excessos românticos e dramáticos de tais músicas (Castro: 2015).

¹¹ Exemplos contundentes da crítica ao estrangeirismo na música brasileira são fornecidos pelo bossanovista Carlos Lyra, em letras como “Criticando”, de 1956 e “Influência do Jazz”, de 1961 –a primeira ressalta tanto a influência da música hispânica como o mosaico internacional que compunha o cenário musical brasileiro naquele momento, enquanto a segunda explicita as mudanças sofridas no samba pelo jazz e por gêneros “afro-cubanos”.

¹² De certo modo, pode-se entender a atitude do poeta como uma comparação à Bossa Nova. Campos assume seu entusiasmo pelo gênero, pela modernidade e caráter inovador, em diálogo com movimentos estéticos de ordem modernista que despontavam naquele momento também na literatura e na arquitetura, sendo a construção de Brasília –a nova capital federal– o corolário.

No entanto, como destaca Cláudia Matos, o declínio da música de carnaval constrói uma direção nova, o chamado “samba de fossa” –e aí aparecem canções como as de Lupicínio Rodrigues–, “música de boate” que “constituirá o samba-canção moderno, no qual se cultivam procedimentos melódicos e harmônicos que ajudam a preparar o advento da bossa-nova” (2013, p. 130). Esse “samba-canção moderno”, típico dos anos 1950, é que apresenta uma confluência de gêneros como o samba-canção e o bolero, ao mesmo tempo que constroi com elementos orquestrais ricos e harmonias inusitadas –naipes cheios, instrumentos diversos, modulações incomuns e dissonâncias– o que por muitos ainda era classificado simplesmente como samba-canção, tudo isso graças à habilidade de arranjadores e maestros das rádios.

O afastamento da influência do bolero, dessa vez em favor da Bossa Nova, se deu também entre maestros/arranjadores prestigiados. O compositor Guerra-Peixe¹³, em seu trabalho como arranjador para a Rádio Nacional, no programa “Desconversando”, em que analisava o mercado fonográfico, fez uma crítica, em 1958, a favor da bossa nova. Ruy Castro (2015) e Bruno Lacerda (2011) elencam alguns nomes conhecidos do *mainstream* radiofônico e musical da época, e suas tendências estéticas. Os autores destacam os já veteranos Leo Perachhi, Lyrio Panicalli, Radamés Gnattali, Lindolfo Gaya e Moacir Santos como entusiastas da Bossa Nova, e trazem à cena os então novos talentos, como Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Julio Medaglia apoiando a mesma direção tomada por Tom Jobim e Severino Filho, ex-alunos do vanguardista declarado Hans Joachim Koellreutter. Castro acrescenta ainda que “Guerra-Peixe, ex-professor de [Roberto] Menescal, só faltou vestir a casaca para dar a sua opinião: ‘A bossa nova é uma inseticida sonora na aspereza batuqueira e na castração bolerosa’”. (Castro, 1999: 242-243).

Apesar da tentativa de afastamento por determinados grupos de toda a temática do bolero e do samba-canção, muitos dos compositores de samba –em suas outras variantes– e da bossa nova criaram sambas-canções, choros e boleros, conforme relata Silvio Merhy (2012: 191): “[...] a busca da gênese da nossa simpatia pelo samba-canção pode revelar se há de fato uma mistura desse gênero com o bolero”. Em outras palavras, a ideia de rompimento e afastamento, na prática, não se comprova, ou, pelo menos, não se estabelece em termos plenos, apesar da forte avaliação negativa empreendida por críticos e musicólogos ao longo do século passado. Contudo, “a ampla popularidade da conexão bolero/samba-canção, em toda a sua ambiguidade, tem resistido como fato social visível” (Merhy 2012: 189).

Na esteira do raciocínio de Merhy (2012: 190), “nos *night-clubs* dos anos de 1950 desenvolveu-se práticas sofisticadas do bolero/samba-canção por compositores como Dolores Duran e Antonio Maria”, ambos ligados ao cenário musical híbrido abordado neste trabalho. Araújo (1999: 42) observou que, no Brasil, os padrões do bolero foram “de alguma forma integrados ou retrabalhados dentro das práticas musicais locais”. Com isso, não se pode dizer que houve uma ruptura estética do bolero/samba-canção/sambolero e, sim, a tentativa forjada de um rompimento sociocultural, algo que se deu, primeiro, com os folcloristas ou puristas do samba, preocupados com uma integridade da música nacional (Napolitano, 2010), depois, com um projeto de modernidade atrelado ao surgimento da Bossa Nova que refletiria a modernidade social e econômica daqueles anos de políticas desenvolvimentistas. Conforme frisou a cantora Maysa, há muitos tipos samba para além dos lugares-comuns.

¹³ O mesmo Guerra Peixe, que além das críticas mencionadas acima, acusou compositores de “cínicos” imitadores que buscavam o sucesso por formas prontas (Araújo, 1999), compôs sambas-canções como “O amor morre no olhar”, em 1956, parceria com Jair Amorim, um grande adaptador de letras dos boleros mexicanos para o português e compositor de sambas-canções (Araújo, 1999).

A cruzar otros mares de locura: a retomada do bolero no Brasil pelas telenovelas nacionais

Nas palavras de Silvio Merhy, “o gênero [bolero] estava associado a valores considerados socialmente retrógrados e inaceitáveis para uma classe universitária que se destinava a assumir lideranças políticas e sociais” (2012, p. 187), o que não impediu que, alguns anos depois –e com um peso de necessidade de conscientização social menor devido ao afrouxamento da ditadura militar no Brasil–, a partir da década de 1970, o bolero fosse reavivado:

[...] 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, Dorival Caymmi, Chico Buarque, João Bosco cultivaram o bolero com carinho e criaram várias interpretações que o valorizaram e o mantiveram pronto para o consumo (Merhy, 2012: 187).

Neste processo de movência discorrido anteriormente foram registrados marcos de reavivamento da cultura musical do bolero no Brasil. Podemos destacar alguns pontos, dentre os muitos exemplos que se encontram após seu período de simbiose com o samba-canção em meados do século XX até sua queda no consumo e popularidade com a entrada de outros gêneros e com o engajamento social que o turbulento cenário político exigiu durante a ditadura militar brasileira, conforme expusemos. Nesse contexto, é importante indicar a mudança do rádio para a televisão como mídia hegemônica, e o fortalecimento de uma cultura audiovisual de massa no Brasil, sobretudo por meio das telenovelas e afins. Musicalmente, a “canção de protesto” e outras produções politicamente engajadas, a exemplo do movimento Tropicalista, consolidaram o modelo de cantaurorias, isto é, artistas que apresentavam suas próprias composições acompanhando a si mesmos, normalmente ao violão.

O governo militar reagia aos artistas impondo a censura, por meio da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), de modo a criar uma constante tensão entre artistas e governo que alimentava parte do público consumidor com as histórias de sublimação de seus ídolos, perseguidos e obrigados a buscar estratégias para continuarem trabalhando. Os festivais musicais televisionados fizeram muito sucesso na primeira fase do período militar, mas entraram em crise nos anos 1970, devido à censura, mas também, ao esgotamento da fórmula televisiva desses programas (Napolitano, 2010b). Enquanto a Rede Globo se consolidava como mídia hegemônica, alinhada ao governo, outras emissoras menores davam mais espaço à música politizada, que também encontrou espaço no circuito de teatros, como o Tuca, em São Paulo, e o João Caetano, no Rio de Janeiro. É no contexto da abertura iniciada em meados dos anos 1970 que as telenovelas despontam como produto de imenso apelo popular, e a escolha das trilhas sonoras refletem a negociação de valores políticos e sociais entre emissoras, com destaque para a TV Globo, e autores de novelas, tais como Dias Gomes e sua esposa, Janete Clair.

A respeito das telenovelas e da teledramaturgia, valem algumas considerações. A televisão no Brasil, relata Esther Hamburguer (2005), despertou um imaginário nacional tal como ocorreu nos Estados Unidos e na Europa com o cinema. As telenovelas começaram a absorver temas conflituosos e polêmicos na sociedade de suas épocas, tais como, divórcio, sexualidade, direitos femininos, conflitos raciais, luta de classes, inclusão

de deficientes, etc. Além desses debates, a televisão elimina fronteiras em vários sentidos, conforme nos diz Maria Imacolata Lopes (2004: 126-127): “A transgressão de fronteiras nacionais é também transgressão de universos simbólicos [...] novas hibridações que fragilizam as demarcações entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o próprio e o alheio”.

Esse rompimento de fronteiras é o que permeia o raciocínio exposto neste texto. A trilha musical das produções televisivas é um elemento central para as narrativas das tramas novelescas, assim como para a difusão da novela como produto, por meio da comercialização de discos (vinil, long-plays, CD...), fitas cassete, entre outras mídias. Seguiremos demonstrando a permanência e retomada do gênero musical do bolero por meio de exemplos da teleficcão brasileira: canções, intérpretes e signos musicais e visuais em diferentes momentos, mas que formam uma linha contínua de análise.

Começemos pela canção “Dois pra lá, dois pra cá”, de João Bosco, lançada em 1974 na voz de Elis Regina, que se ouviu nas novelas “Brilhante” (1981), “Caminho das Índias” (2009) e “Êta mundo bom!” (2016), entre outras. Encontramos um belo exemplo que remonta, com certa ironia, à ambiência do bolero e de seus anos áureos, caso muito bem explanado por Silvio Merhy (2012), em analogia ao bolero de “Que Será?”, de Marino Pinto, celebrizado por Dalva de Oliveira. A letra de Bosco, feita em parceria com Aldir Blanc, retoma elementos sensoriais diversos –afora o próprio título, que faz referência à dança, de modo metalínguístico–:

Meu coração traiçoeiro
batia mais que o bongô
tremia mais que as maracas
descompassado de amor
[...]
O teu perfume gardênia
[...]
No dedo um falso brilhante
brincos iguais ao colar

A canção cita em seus versos o bolero “Perfume de gardênia”¹⁴, do porto-riquenho Rafael Hernández Marín, gravado originalmente por Bienvenido Granda. Há, também, a citação direta de outro 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”. Musicalmente, Merhy (2012) explica que as diferenças ficam mais a cargo da gravação, referindo-se mais à distância temporal e tecnológica do que ao arranjo propriamente dito, sendo ambas as canções próximas no uso da instrumentação, harmonias e desenhos melódicos mais convencionais, tendo em vista as inovações da Bossa Nova.

Outra canção que nos ambienta nas características do bolero, é “O lado quente do ser”, de Marina Lima e Antônio Cícero, gravada por Maria Bethânia em 1980. Aqui, os versos evocam o romance bailado, a intensidade amorosa e o lirismo feminino.

Eu gosto de ser mulher
sonhar arder de amor
desde que sou uma menina
de ser feliz ou sofrer

¹⁴ Há um filme de mesmo título, “Perfume de Gardênia”, de 1992, dirigido por Guilherme de Almeida Prado, ratificando a influência da canção na cultura brasileira.

O arranjo com bongôs e claves, o ritmo de bolero, compasso quaternário, o trombone “choroso” entre um verso e outro, e os rompantes vocais em vibratos de Bethânia, fornecem elementos perfeitos para o universo bolerístico. Essa canção foi parte da trilha sonora da novela “Baila Comigo”, transmitida em 1981, pela Rede Globo, como tema da personagem Lúcia, uma das protagonistas na trama, interpretada pela atriz Natália do Valle.

Ícones da MPB¹⁵, Tom Jobim e Chico Buarque, renderam uma bossa-bolero, em 1986, para atender a encomenda da Rede Globo. Trata-se da canção “Anos Dourados”, tema da minissérie homônima produzida pelo canal. Diferentemente das duas canções anteriores, esta traz elementos harmônicos e melódicos menos convencionais; notas estranhas aos acordes, modulações, etc., ao mesmo tempo em que se escutam bongôs e um piano que acentua um ritmo alusivo ao bolero. A letra o ratifica:

Parece bolero
te quero, te quero
dizer que não quero
teus beijos nunca mais
teus beijos nunca mais
[...]
Ainda te quero
bolero, nossos versos são banais
mas como eu espero
teus beijos nunca mais
teus beijos nunca mais

Ainda no universo televisivo, dois exemplos são muito contundentes. Primeiramente, a entrada no cenário musical do cantor Luis Miguel, que deu nova roupagem ao gênero bolero, regravando canções já conhecidas em arranjos mais atuais ou “pops” e estourando em vendas. O bolero “La barca”, de Roberto Cantoral, gravado nos anos 1950, aparece como tema do par romântico protagonista da novela “Deus nos acuda”, da Rede Globo, de 1992, interpretado pelos atores Cláudia Raia e Edson Celulari. Este é um dos boleros mais regravados no Brasil –quiçá no mundo– em espanhol e em tradução para o português: Dalva de Oliveira, Trio Irakitan, Maysa, Altemar Dutra, Caetano Veloso, Luiza Possi... só para citar alguns. Claramente, a obra ultrapassa territorialidades e se mostra um típico caso de movência e nomadismo, tal como fora explicado anteriormente.

Duas canções gravadas por Nana Caymmi conformam a força do gênero bolero no repertório da “tradicional” MPB e sua forte exposição midiática. “Resposta ao tempo”, de Aldir Blanc e Cristovão Bastos, foi a trilha musical de abertura da minissérie “Hilda Furacão”, na TV Globo, em 1998. O enredo, baseado na história real de uma mulher de classe média que se tornou prostituta por vontade própria em Belo Horizonte, nos anos 1950, expõe o conflito amoroso entre a protagonista –a atriz Ana Paula Arósio– e um padre –o ator Rodrigo Santoro. O choque social causado por Hilda Furacão provocou a ira de alas conservadoras da cidade, que empenharam uma espécie de luta do “bem” contra o “mal”, em que senhoras inconformadas com as longas filas na porta do bordel onde morava Hilda faziam passeatas e buscavam apoio político e policial a fim de expulsar a “mulher demoníaca” da cidade. O padre, empenhado na tarefa de salvar a

¹⁵ Sigla que, com algumas variações, abrange movimentos e gêneros canônicos, como alguns tipos de samba, Bossa Nova e Tropicalismo, sobretudo este último, aderida ao mercado fonográfico. Ao passo em que exclui uma gama de outras manifestações musicais urbanas ocorridas em território brasileiro em diferentes períodos a partir do século XX.

pecadora, acaba caindo em seus encantos...

Batidas na porta da frente
é o tempo
eu bebo um pouquinho
pra ter argumento
[...]
recordo um amor que perdi
ele ri
diz que somos iguais
se eu notei
pois não sabe ficar
e eu também não sei
[...]
respondo que ele aprisiona
eu liberto
que ele adormece as paixões
eu desperto

Segundo o jornalista e crítico musical Mauro Ferreira (2016), o sucesso dessa canção teria alçado Nana Caymmi a um patamar de sucesso nunca antes atingido. Tal fato, de acordo com a matéria, teria sido determinante para que a cantora gravasse outro bolero da mesma dupla de compositores –Aldir Blanc e Cristovão Bastos– “Suave Veneno”, que consta como abertura da novela homônima, em 1999, também veiculada pela TV Globo. O nome sugestivo atribui status de veneno ao sentimento de um casal, que “pode curar ou matar”. Essa ambiguidade entre o divino e o diabólico, a saúde e a enfermidade se encontra muito presente nas letras de boleros, que comumente exaltam amores intensos e seus desdobramentos em quem os vive.

Não poderia faltar nesse texto, um forte exemplo fornecido pela teledramaturgia “Global”: a novela “Kubanacan”, de 2003. A música de abertura, de mesmo nome, data originalmente de 1936, de Moisés Simon. Contudo, a versão apresentada foi a de Ney Matogrosso, de 1975. Cabe mencionar que a canção também foi interpretada por Emilinha Borba, em 1947 –que foi Rainha do Rádio em 1953, artista muito popular nas décadas de 1940-50. Apesar de não ser um bolero, estando mais próxima da rumba, a canção traz inúmeros elementos referentes ao universo cubano, cabendo aproximações óbvias com o bolero e toda a carga semântica discutida até aqui.

Mais importante do que isso, é destacar a trilha sonora dessa telenovela, basicamente toda ligada ao universo musical da América hispânica, em gêneros musicais diversos: “Carnavalera” (Erik Rodriguez / intérprete: Havana Delirio); “Quizás, quizás, quizás” (Osvaldo Farrés / intérprete: Emmanuel); “Contigo aprendí” (Armando Manzanero / intérprete: José Feliciano); “No me platiques más” (Vicente Garrido / intérprete: Cristian Castro); “Capullito de alelí” (Rafael Hernández / intérprete: Caetano Veloso); “Mezcla” (Léo Leobons / intérprete: Rio Salsa); “Mambo nº 5” (Pérez Prado / intérprete: Tropicalian Brazilian Band); “Contigo en la distancia” (César Portillo de la Luz / intérprete: Nana Caymmi).

Há outros inúmeros exemplos passíveis de serem encontrados a partir da análise da indústria fonográfica e da trilha sonora das telenovelas, mas tal empreitada merece estudos mais específicos. Como é possível notar, há uma inegável presença da canção hispânica nos produtos midiáticos brasileiros, que alimentam uma imensa carga de imaginário, com seus signos, ressignificações, pastiches, poéticas e incontáveis recursos

que as canções enunciavam, não estando o assunto limitado ao modismo dos anos 1940 e 1950, ainda que seja imprescindível compreender e remontar aquele tempo para que se possa entender tempos mais atuais no funcionamento da malha cultural latino-americana via produtos audiovisuais e midiáticos.

Considerações finais

A discussão sobre gêneros musicais que se fez presente aqui, seja pela ambivalência entre o bolero e o samba-canção nos anos 1950, ou pelas composições locais admitidas como bolero - ainda que no escopo da “canção romântica” - permitiu constatar a presença do gênero caribenho na cultura audiovisual brasileira. Há autores, como já citado anteriormente, que admitiram o uso de nomenclaturas híbridas, como *sambolero*, mas alguns rechaçam veementemente essa ideia. Entusiasta da cultura carioca, o jornalista Ruy Castro (2015), é um exemplo dos que preferem manter o repertório aqui mencionado, em sua maioria, dentro do nicho do samba-canção, atribuindo a total brasiliade àquelas músicas. No entanto, o mesmo autor coloca canções classificadas como bolero por seus compositores na lista de sambas-canções, em seu livro sobre o gênero e, ao praticar a audição dessas músicas, percebe-se claramente a proximidade com o bolero em suas características musicais: ritmo, instrumentação, andamento, dentre outros.

Então, não é possível negar a presença do gênero cubano-mexicano no cancionero nacional, inclusive em formas mais afastadas do samba-canção e assumidamente classificadas como bolero. É importante pontuar que, apesar de nos anos 1950 a Bossa Nova ter abarcado muitas daquelas características híbridas do momento, inclusive do bolero e do samba-canção, nos parece que o repertório aqui abordado se caracterizou para o público muito mais como “canção romântica” do que como Bossa Nova ou qualquer outro gênero musical brasileiro, a despeito de participações de artistas e de algumas práticas comuns entre gêneros.

Percebe-se que cantores como Nana Caymmi e Elis Regina tiveram sua imagem atrelada à essas canções, mas ainda assim, mantêm sua autoridade como intérpretes de MPB. Isso nos remete à tese inicial: o bolero, a despeito de ser frequentemente classificado, de forma genérica, de “canção romântica” ou “música latina”, pode integrar o repertório canônico da MPB. Atentemo-nos também para as múltiplas facetas de artistas como Chico Buarque, que vão da crítica política e social aos devaneios mais românticos – e com muitos toques de bolero.

As telenovelas, por sua vez, despontam como um grande difusor musical, e não só: elas atribuem sentidos visuais para as canções, ao mesmo tempo em que recebem sentidos do ponto de vista sonoro, atuando em processo de simbiose. Servem como peças de divulgação musical, preservando e revivendo gêneros, no exemplo aqui proposto, o bolero dentro cancionero nacional, seja em sua forma original caribenha, seja nos relançamentos e modernizações –adequações ao mercado– ou ainda nas variantes produzidas em terreno brasileiro. Mais do que isso, as telenovelas são um importantíssimo produto de exportação brasileiro, tendo em vista que o Grupo Globo, ao qual pertence a Rede Globo de Televisão, é o maior conglomerado midiático da América Latina, e vende suas produções para inúmeros países ao redor do mundo.

Se até os lendários rockeiros, The Beatles, renderam tributo ao bolero, na canção “And I love her” (1964), constatamos que estamos diante de um objeto musical nômade e movente, altamente circular –lembremos da canção “Bésame Mucho” (1940), de Consuelo Velásquez, regravada inúmeras vezes e em vários países. Mais do que isso, um gênero que conquistou sua permanência com todos os processos de desterritorialização

aqui expostos, garantindo sua permanência e atualidade na lógica midiática e globalizada em que vivemos.

Referências bibliográficas

- Araújo, Samuel. 1999. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazil Musical Expressions" en *Yearbook for Traditional Music* 31: STOR, pp. 42-56.
- Cabral, Sérgio. *MPB na era do rádio*. 1996. São Paulo: Editora Moderna.
- Campos, Augusto de. 1993. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Castro, Ruy. *A noite do meu bem*. 2015. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. *Chega de saudade: A História e as histórias da Bossa Nova*. 1999. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras.
- Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- Farias, R. F. L. (2018). Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latinoamericanos no Brasil, anos 1940 e 1950/ Bolero, samba-canção and sambolero: matrices, nomadism and hybridism of Latin American musical genres in Brazil, 1940s and 1950s. *Revista Brasileira do Caribe*, 19(36). (jan./jun. 2018), pp. 58-101.
- Farias, Raphael Fernandes Lopes; Valente, Heloísa de Araújo Duarte. (2016). "O sambolero, e a canção midiática no rádio dos 1940 a 1950" in *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Belo Horizonte. n.p.
- Ferreira, Mauro. "Coletânea Rebobina 15 gravações de Nana veiculadas em novelas e séries". *Portal GI*, 27 de dezembro de 2016. <https://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/coletanea-rebobina-13-gravacoes-de-nana-veiculadas-em-novelas-e-series.html>, [acesso 10/2025].
- Hamburger, Esther. 2005. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. São Paulo: Zahar.
- Lacerda, B. R. 2011. "Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio". Em *Revista Per Musi*, n. 23/2011: 138-147.
- Lenharo, Alcir. 1995. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- López-Cano, Rubén. 2004. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual"; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*. Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 325-337. https://www.academia.edu/965862/_Favor_de_no_tocar_el_g%C3%A9nero_G%C3%A9neros_estilo_y_competencia_en_la_semi%C3%B3tica_musical_cognitiva_actual, [acesso 10/2025]
- Matos, Claudia. 2013. "Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção." *Revista ArtCultura* 15, no. 27 (jul.-dez. 2013): 121-132.
- Merhy, Silvio A. 2012. "Do abajur lilás ao band-aid no calcanhar: o bolero de Dalva de Oliveira a Elis Regina". *Revista Escritos* 6, n. 6. <http://escritos.rb.gov.br/numero06/artigo08.php>, [acesso 10/205]
- Napolitano, Marcos. 2005. *História e música. Coleção história e reflexões*. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. "A música brasileira na década de 1950". 2010. *Revista USP*, n. 87/2010: 56-73.
- _____. Napolitano, M. 2010. "MPB: a trilha sonora da abertura política" (1975/1982). *Estudos Avançados*, 24(69), 389-402.

- Naves, Santuza Cambraia. 2004. *Da bossa nova à tropicália*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Pinto, Theophilo A. 2014. Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da ‘Era do Ouro’ do rádio brasileiro (1945–1957). São Paulo: Alameda.
- Valente, Heloísa de A. Duarte. 2020. “Que será de ti aqui? O Rei do Bolero, memória e nomadismo da canção midiática nas décadas de 1940 e 1950” in Heloísa de A. Duarte Valente, Raphael F. Lopes Farias e Simone Luci Pereira. *Uma vereda tropical: A presença da canção hispânica no Brasil*. São Paulo, Letra e Voz. pp 160-180.
- Santos, Alcino; Barbalho, Gracio; Severiano, Janiro e Azevedo, Miguel Anguelo (Nirez), orgs. *Discografia Brasileira 78RPM*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- Vasallo Lopes, Maria Immacolata. 2004. “Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização”. In *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*, Maria Immacolata Vassallo Lopes, ed, 17-34. São Paulo: Loyola.
- Veiga, Felipe Berocan. 2024. “O ‘dancing ao contrário’: redefinindo sociabilidades e papéis no mundo da dança de salão carioca” in *Anais do I Colóquio Latino-Americanano de Antropologia da Dança*. Giselle Guilhon Camargo et al eds. Belém: PPGArtes/UFPA, p.172-200, <https://bit.ly/47ZpENp> [acesso 11/2025].
- Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ; Hucitec.