

Das ondas do rádio para as telas da televisão: o entrecruzamento de referências musicais na interpretação de Elis Regina (1961-1967)

From radio to television: the musical hybridism in Elis Regina's performance (1961-1967)

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes
Doutoranda em História Social, UFRJ
aloandrea@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a trajetória da cantora Elis Regina e as diferentes referências musicais que compõem a sua interpretação no momento em que realiza a transição do rádio para um novo meio de comunicação, a televisão. São objeto de análise a sua performance vocal e a relação que estabelece com a tradição e a modernidade em projetos de renovação da música popular brasileira entre 1961 e 1967.

Palavras-chaves: canção popular; performance vocal; hibridismo.

Abstract: This paper intends to discuss the works by Elis Regina, her career and the musical hybridism that characterized her vocal performance when she leaves the radio and goes to the television. The aim is to reflect about the relationship established with tradition and modernity focusing renovation projects of brazilian popular music between 1961 and 1967.

Key words: popular song; vocal performance; hybridism.

A cantora Elis Regina teve importante atuação na reorganização do cenário musical em meados dos anos 1960 e na construção do que viria a ser conhecido como MPB.¹ O período compreendido entre 1961 e 1967 é significativo por marcar um entrecruzamento de referências musicais, com Elis Regina saindo de sua experiência em rádio marcada por certas escutas e práticas musicais e entrando em contato com um universo sonoro que, em determinados momentos, pode ser considerado antagônico a essas experiências anteriores. É esse entrelugar, essa fronteira, o foco principal desse artigo. Ao discutir a trajetória e a obra de uma intérprete estou considerando que ela também produz sentidos – ao lado de compositores e letristas – para a canção que executa, sendo um ator social importante na reconfiguração do panorama musical brasileiro. (MATOS, 2004)

O conceito de *performance* ajuda a pensar a obra de Elis Regina. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 32), “a *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é

¹ Essa pesquisa está sendo desenvolvida com recursos da CAPES.

simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.” Para o autor, não se trata apenas de uma forma de interpretar ou executar uma obra, mas uma ação complexa em que, em nosso caso, a música é, simultaneamente, transmitida e percebida, colocando em comunicação e confronto emissor, música e receptor. Em uma *performance* ao vivo, a comunicação adquire um caráter tátil, mobilizando todos os órgãos do sentido e produzindo um total engajamento do corpo tanto na transmissão quanto na recepção. Porém, como decorrência do desenvolvimento tecnológico dos meios de gravação e reprodução fonográfica no final do século XIX, tem-se também uma *performance mediatizada*, que pode ser considerada como uma defasagem no espaço-tempo, em que não há coincidência entre a apresentação e a recepção da obra. Para Heloísa Valente (2004), nesta situação perde-se a tatilidade da *performance* ao vivo. Porém, outras características sugeridas por Paul Zumthor continuam válidas, que substitui o conceito de oralidade pelo de vocalidade para referir-se à historicidade da voz e aos seus diversos usos culturais.

A voz é entendida como dotada de materialidade, que emana do corpo e a ele retorna, seja para quem a emite como para quem a escuta. Para Zumthor (2007, p. 84), “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” Embora o autor esteja discutindo a “audição” de um texto literário, o foco de interesse aqui é o estudo da recepção da obra de Elis Regina, mas também a forma como ela elaborava as suas escutas musicais. A sua carreira será marcada por uma busca constante de renovação de repertório e também por transformações na sua forma de se expressar musicalmente. Neste artigo, no qual procuro o entrecruzamento de referências musicais na obra de Elis Regina, interessa recuperar as suas escutas musicais que formaram e informaram as suas primeiras gravações – que imprimiram uma marca em seu corpo – e também o diálogo estabelecido com as outras escutas que a cantora absorveria ao desenvolver sua carreira no Rio de Janeiro e em São Paulo a partir de 1964.

A partir do final dos anos 1950 vários artistas procuraram modernizar a música popular brasileira estabelecendo diferentes formas de diálogo com o passado musical, sendo que os mitos de ruptura construídos para a bossa nova e o tropicalismo já foram objeto de discussão e problematizados por alguns autores, como o historiador Marcos Napolitano (2001). As transformações não ocorrem como se fosse um processo evolucionista linear e “velho” deixasse de existir ou tivesse uma existência apenas residual.

A música ocupava um espaço privilegiado na programação radiofônica e durante os anos 1950 ainda era transmitida ao vivo, por grandes orquestras, como no caso da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, ou por conjuntos de menor formação². Era em programas de auditório que os cantores apresentavam novos sambas e marchinhas carnavalescas, pois a recepção do público já indicava a aceitação da composição, o que poderia ser um parâmetro também para a sua comercialização no mercado fonográfico. Assim, entrar para o rádio era a possibilidade de ascensão profissional para o artista, tanto para se fazer conhecido por milhares de ouvintes quanto para vender discos. E para os que queriam iniciar uma carreira – embora isso não fosse evidente ou intencional para a maioria dos que participavam – existiam também os programas de auditório voltados para a revelação de novos talentos, principalmente os cantores. (CALABRE, 2004)

Como muitos outros intérpretes da música popular brasileira, a gaúcha Elis Regina (1945-1982) fez suas primeiras apresentações bastante jovem e cantando em rádio. Aos onze anos, ainda em Porto Alegre, participava assiduamente do programa de auditório *Clube do Guri*, apresentado por Ary Rego, na Rádio Farroupilha PRH-2, emissora pertencente ao grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Elis passou a acumular vitórias sobre os demais candidatos calouros e, em pouco tempo, já era uma das atrações fixas do programa. Desde 1957 era presença constante entre os “Melhores Cantores do Ano”, com eleição direta pela plateia do *Clube do Guri*. (SCHMITT, 2004)

A Rádio Farroupilha era uma emissora potente, que possuía elenco próprio de artistas, com orquestras, cantores e radioatores. O *Clube do Guri* era um programa realizado ao vivo nos auditórios da rádio, mas também em outros espaços – em ocasiões comemorativas –, como cinemas e teatros, que permitiam um público maior. Assim, embora fosse um programa radiofônico, os jovens e iniciantes cantores apresentavam-se para um público que se manifestava e escolhia os seus preferidos. Esta fórmula será repetida pelos musicais televisivos nos anos 1960, mas agora os telespectadores, em casa, também veem as apresentações, e não só aqueles que comparecem ao auditório do programa. Elis Regina, que já se apresentava para públicos que poderiam ser numerosos, como nos palcos de cinema, conseguirá levar para a televisão essa sua experiência adquirida com os programas radiofônicos de auditório.

² É importante ressaltar que emissoras pequenas optaram pela transmissão de discos desde os primeiros anos do rádio devido ao custo de manutenção de um quadro estável de músicos, principalmente no interior do país.

Com uma ascensão rápida no rádio, aos catorze anos, em 1959, Elis Regina assinou seu primeiro contrato profissional para cantar no programa *Maurício Sobrinho*, da Rádio Gaúcha e, em 1961, já estava lançando seu primeiro *long playing* (LP), *Viva a Brotolândia*, pela Continental, gravadora nacional que possuía fábrica própria de discos e um bom sistema de divulgação. Embora o alcance das suas primeiras aparições e desse LP fosse regional, mais restrito ao estado do Rio Grande do Sul e ao espaço em que atingiam as ondas médias das Rádios Farroupilha e Gaúcha, Elis Regina já era coroada “Rainha do Disco Clube” em Porto Alegre, em dezembro de 1961.

Entre as referências musicais assumidas por Elis Regina ao longo de sua carreira – e também perceptível pela audição de várias de suas interpretações – está Ângela Maria, cantora de enorme sucesso na década de 1950 e eleita “Rainha do Rádio”, em 1954, quando lançou o samba-canção *Vida de bailarina*, de Chocolate (Américo Seixas) e Dorival Silva. Esta canção foi interpretada por Elis Regina em 1972, em seu disco *Elis*, que traz também outro sucesso do rádio, a valsa *Boa noite, amor*, de José Maria de Abreu e Francisco Matoso, gravada por Francisco Alves e utilizada como prefixo e sufixo de suas apresentações radiofônicas. Em entrevista concedida ao programa *MPB Especial*³, produzido pela TV Cultura de São Paulo, em 1973, Elis afirmava a importância dos intérpretes da Rádio Nacional e, sobretudo, de Francisco Alves. Segundo ela, a família parava para assistir ao seu programa de domingo, ao meio-dia, e a morte trágica do cantor, em acidente automobilístico em 1952, causou impacto em seus pais, que sofreram como se fosse alguém da família que tivesse morrido. Essa reação foi compartilhada por muitos brasileiros que acompanhavam a Rádio Nacional e teve um caráter de comoção nacional. (TINHORÃO, 1981)

Esses dois artistas marcam momentos diferentes de escuta de Elis Regina, que contava com apenas sete anos quando Francisco Alves morreu, enquanto a carreira de Ângela Maria se consolida quando ela realiza suas primeiras apresentações radiofônicas. Elis cantava no *Clube do Guri* os sucessos estrangeiros que ouvia no rádio e canções do repertório de Ângela Maria. Não são poucos os casos de cantores que começam a carreira de forma mimética, inspirando-se nos seus artistas preferidos até encontrar a sua forma própria de expressão, como Ângela Maria, que se inspirava em Dalva de Oliveira, João Gilberto em Orlando Silva e vários intérpretes surgidos após João Gilberto, como o pré-tropicalista Caetano Veloso. As

³ Este tipo de programa com o formato de canções e entrevista continuou a ser transmitido pela TV Cultura, mas com o nome *Ensaio*.

canções que Elis Regina interpretava nos programas de rádio faziam parte de um repertório considerado adulto, com boleros, tangos e sambas-canções de forte conteúdo passional. O repertório chamado “jovem” apareceu na gravação do seu primeiro disco, *Viva a brotolândia*, de 1961.

A adolescente cantora, que vinha se destacando nos programas de rádios gaúchas, parecia dispor dos atributos necessários para comandar “o reino dos brotos”. O título *Viva a Brotolândia* já explicita o público-alvo pretendido. Com o lançamento do LP *Estúpido Cupido*, em 1959, Celly Campello atingiu um estrondoso sucesso com um repertório composto por *rocks*, *calipsos*, baladas românticas, versões de canções estrangeiras e também por gravações em inglês e passou a ser chamada “rainha da juventude”.⁴ O disco de Elis acompanhava essa tendência, com exceção de canções em inglês, mas trazia também algumas composições em sambalanches, gênero que se desenvolve paralelamente à bossa nova – surgida no final dos anos 1950 –, introduzindo um deslocamento da acentuação rítmica que tornava o gênero mais dançante, e que tinha como cantores representativos Orlandivo, Ed Lincoln, entre outros.

Dessa forma, o encontro juvenil e musical saudado nesse primeiro disco era mais diversificado, pois continha *rocks* e sambalanches – gêneros de sucesso na época –, sugerindo uma “brotolândia” diferente para Elis Regina, o que poderia ser uma estratégia da gravadora para diferenciar o seu “produto” musical, ou uma tentativa ainda experimental de buscar um segmento mercadológico para uma artista iniciante, que ficou no meio-termo entre *rocks*, baladas e sambalanches. Se o repertório pode ser considerado de pequena capacidade de negociação entre Elis e a gravadora, já a sua voz se impunha pelo estilo de interpretação vocal que ela admirava, o de Ângela Maria, que era o que informava as suas primeiras experiências artísticas, às quais seriam incorporadas novas referências ao longo de sua carreira profissional. Mas se observarmos a trajetória de outros artistas, perceberemos caminhos semelhantes em seus primeiros álbuns.

Antes de se tornar um artista do Elenco, pequeno selo dirigido por Aloísio de Oliveira e que reuniu artistas identificados com a bossa nova, Sérgio Ricardo lançou seu primeiro LP, *Dançante n. 1*, em 1958, pela Todamérica, com um repertório variado que incluía toadas, sambas, boleros e canções norte-americanas. Da mesma forma, em seu primeiro LP, *Louco*

⁴ Celly Campello teve o auge de sua carreira entre 1959 e 1962, quando desistiu da carreira artística para casar-se. Porém, isso não arrefeceu a produção da chamada música “jovem”. Em 1963, Roberto Carlos atingiria o sucesso com a gravação de uma versão feita por Erasmo Carlos de *Splish splash*, de Bobby Darin.

por você, lançado em 1959, Roberto Carlos reunia bossa nova, *rock* e baladas, boleros e sambalanços. Era uma “espécie de laboratório” para decidir qual o rumo musical a ser tomado. (ARAÚJO, 2006, p. 85) Para a gravadora, era uma forma de tentar um caminho seguro e lucrativo. Para os artistas era também uma busca pela construção de uma identidade musical, que não será coerente, uniforme e imutável em apenas um gênero ou formas interpretativas para grande parte dos artistas. E também não era no caso da jovem de 16 anos que gravava o seu primeiro disco.

Durante os anos 1970, Elis Regina, ao ser indagada sobre o seu “passado” musical – sobretudo o primeiro disco, considerado de forma depreciativa por grande parte da crítica musical especializada –, afirmava que foi contratada para ser uma nova Celly Campello, o que teria ocasionado o seu descontentamento com a Continental, pois achava “esse negócio de lançar alguém para combater alguém uma pobreza total, completa e absoluta.”⁵ Essa memória sobre o início da carreira de Elis Regina acabou tornando-se hegemônica e homogêneo os quatro primeiros discos da intérprete, que costumam ser desconsiderados pela historiografia e pesquisa musical, reduzidos à fase em que ela foi construída para ser uma nova “Celly Campello”.⁶ Pouca atenção tem sido dada aos outros três discos lançados antes do sucesso em escala nacional que ocorre em 1965.

O segundo LP de Elis Regina traria mudanças significativas, sendo que uma se destaca visualmente na capa do disco: a grafia do seu nome, que passa a ser escrito com dois “eles” e aparece em tipografia diferente da dos demais textos. Se a Elis do primeiro disco vivia na “brotolândia”, agora a nova “Ellis” passa a imagem de uma cantora romântica, em um disco intitulado *Poema de amor*. Apenas um ano se passou entre os dois discos, porém há uma grande mudança, de repertório e da imagem da cantora. Agora definitivamente inspirada em Ângela Maria, desaparecem os *rocks* e baladas românticas e o repertório é composto de boleros, mambos, *calipsos*, sambas-canções, sambalanços e ainda algumas versões. Nesse disco, com 17 anos, Elis Regina deixa de lado o “brotinho” para assumir a postura de uma cantora adulta, porém delicada, associada ao público feminino e alimentando os sonhos

⁵ Trecho extraído do já citado programa *MPB Especial*, produzido pela TV Cultura de São Paulo, em 1973, e comercializado pela gravadora Trama, de São Paulo.

⁶ Essa memória foi mantida pela jornalista Regina Echeverria na biografia *Furacão Elis*, lançada em 1985, pelo Círculo do Livro e Editorial Nórdica, e reeditada em 1994 e 2007, pela Ediouro. Na primeira edição da biografia, cuja pesquisa discográfica foi realizada por Maria Luiza Kfoury, só constam três discos da fase inicial. Apenas nas novas edições é que foi incluído o seu disco *Ellis Regina*, de 1963.

românticos das *fans*. O público pretendido agora era outro e o romantismo, primeira influência de Elis, ressurgiu com maior força.

Em 1953, é inaugurada no Brasil a gravadora Columbia, sucursal da matriz norte-americana com forte atuação no gênero *jazz*. Em 1962, a empresa mudará sua razão social para Discos CBS e contará com um novo diretor artístico, Evandro Ribeiro, que acumulará esta função com a de gerente-geral, com o objetivo de reverter a situação deficitária da empresa. A partir de então a CBS atingirá melhores índices de vendas, destacando-se Roberto Carlos entre os nomes de sucesso. Quando Elis é contratada pela CBS, a gravadora estava em processo de reformulação e em busca de melhores resultados financeiros com os seus lançamentos. É nesse cenário que o novo disco é realizado, com Elis Regina podendo ser uma nova aposta de sucesso da gravadora.

A imagem da cantora remete ao universo das capas de disco de *jazz* da matriz Columbia, em que eram comuns representações dos artistas em ação dentro do estúdio. A capa de *Ellis Regina* mostra a intérprete em primeiro plano, com seus instrumentos de trabalho, a voz e o microfone, em seu momento criativo, representando uma cantora ativa, que participa intensamente da criação da obra, do arranjo, da instrumentação, dos ensaios. Ao sair da Continental e gravar este terceiro disco, em 1963, o seu repertório muda, com ênfase maior nos sambalhões e arranjos com influência *jazzística*, e também se modifica a sua forma de interpretar. Musicalmente, percebe-se a influência das improvisações vocais do *scat singing* do *jazz* no fraseado musical de Elis Regina em algumas canções. Já aparecem os comentários sobre o tema da canção inseridos na interpretação, a expressividade e ênfase no conteúdo poético, além dos vibratos vocais, que permanecem desde o seu primeiro disco.

O apelo à dança aparece no arranjo com *swing jazzístico* do samba *Silêncio*, do compositor gaúcho Túlio Piva, que comenta as transformações que ocorriam com o samba, pedindo “silêncio, atenção, o samba já tem outra marcação”, pois “o pandeiro já não faz mais o que fazia e o violão é só na base da harmonia”. A sua interpretação soa quase como um manifesto, principalmente na última apresentação do verso que afirma que “a bossa velha deu lugar à bossa nova”. O verso “o samba já tem outra marcação” é repetido no final da canção, com Elis afirmando que “essa é a nova marcação, olha só”. O seu estilo extrovertido, não contido, que introduzia outros textos na letra, que sugeria o movimento à dança, já se esboçava nessa interpretação.

Contudo, a bossa nova anunciada por Elis Regina neste samba é apresentada de forma bastante divergente do estilo intimista preconizado por João Gilberto. No Rio de Janeiro, vários artistas se apresentavam em boates de Copacabana, no Beco das Garrafas, com experimentos musicais muito distantes da bossa nova intimista, o que era considerado até uma “traição” por alguns bossanovistas. (NAVES, 2004, p. 26) Elis seria representativa desse estilo ao chegar ao Rio de Janeiro em 1964 e entrar em contato com o bailarino americano Lennie Dale, que procurava uma forma dançante para a bossa nova inspirado pelos musicais da Broadway. No final dos anos 1950, outras novidades musicais eram introduzidas na música popular brasileira, como o samba de Elza Soares, com influência do *bebop*, nos arranjos e na sua interpretação vocal. Elis também procurava novas formas de se expressar em seu terceiro disco e o arranjo dos sambas *Silêncio*, de Túlio Piva, e *1, 2, 3, balançou*, de Alcyr Pires Vermelho e Nazareno de Brito, remetem a uma modernização do samba pela fusão com o *bebop*.

Ainda pela mesma gravadora e no mesmo ano, Elis Regina lança o seu quarto disco de carreira, *O bem do amor*, composto basicamente de bossa nova com arranjos sem influência do *hot jazz*. Novamente é acentuada a veia romântica da cantora, mas agora em estilo descontraído e leve, característico do trinômio o “amor, o sorriso e a flor” que marcou os primeiros anos do gênero. A faixa-título, de Clóvis Melo e Rildo Hora, evocava o lirismo inicial da bossa nova, “vem perfume a flor / que nasce no jardim ao sol”.

Quando Elis lança esse disco, no final de 1963, estão ocorrendo outras transformações na música popular brasileira, no Rio de Janeiro, com a participação de artistas oriundos da bossa nova no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Compositores e cantores como Carlos Lyra, Sergio Ricardo e Geraldo Vandré haviam incorporado um discurso social em suas canções, inicialmente marcadas por um conteúdo predominantemente romântico. Esse disco de Elis não acompanha essas transformações, estando mais próximo das primeiras ideias musicais da bossa nova, que continuavam sendo seguidas por vários outros compositores. Entretanto, essas canções entrariam para o seu repertório por meio do contato com esses músicos ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1964, ao participar dos festivais da canção e ao conduzir o programa *O Fino da Bossa*.

O samba estava presente nas discussões sobre a música popular brasileira e orientava, de maneiras diversas, a produção de vários artistas. Em 1963, Elza Soares fazia o seu *Sambossa*, Jorge Ben criava um *Samba esquema novo* e, em 1964, Jair Rodrigues mostrava *O*

samba como ele é, enquanto Wilson Simonal apresentava *A nova dimensão do samba*. Em 1965, Elis também propunha o seu estilo próprio em *Samba – eu canto assim*. Todos se apresentavam como inovadores, como renovadores da música popular brasileira.

Nesse seu novo disco, uma importante diferença já está presente na capa, pois a grafia do nome propõe o rompimento com a trajetória dos três discos anteriores, pois voltava a ser grafado com um “ele” apenas, como a construir uma nova identidade. Não era mais a “Ellis Regina” que cantava boleros, *rocks*, sambalanços ou mesmo sambas-canções. Também não é mais a orquestra da gravadora que a acompanha e sim músicos identificados com o movimento da “música popular moderna”, com o qual logo a “nova” Elis Regina seria identificada. O Rio 65 Trio com Dom Salvador ao piano, Sergio Barroso no baixo e Edson Machado na bateria completava o LP, produzindo uma sonoridade que remete a uma fusão do samba com o *hot jazz*, resultando no “samba moderno” apresentado por Elis Regina, no Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, no programa *O Fino da Bossa* e também em disco. Elis cantou nas boates Bottle’s e a Little Club, no Beco das Garrafas. Essa experiência a aproximou do bailarino americano Lennie Dale, que a estimulou a utilizar os braços e o corpo de forma mais dançante, que resultariam nos efeitos coreográficos que impressionaram na interpretação de *Arrastão*, durante o festival de 1965. Porém, sendo transmitido pela televisão, ela empolgou não só a plateia do teatro em que se realizava o festival, mas também o telespectador que acompanhava o evento em casa.

Nesse mesmo ano o Rio 65 Trio lançava, pela Philips, o LP *A hora e a vez da M.P.M.*. Assim também estava sendo chamada a nova “música popular moderna” que vinha sendo desenvolvida. Entre as várias mudanças que ocorriam na música popular brasileira nesse momento, há a gradativa substituição do intimismo da bossa nova dos primeiros anos por uma sensibilidade mais expansiva e que seria um dos vetores da formação da MPB. (NAVES, 2010) Esse disco do Rio 65 Trio, de música instrumental sem vocalizações, é significativo para entender essa proposta estética, com ênfase na fusão do samba com o *hot jazz* e com grande virtuosismo dos músicos. Apesar de o foco principal ser a discussão da interpretação vocal de Elis acredito que a *performance* se dá também em diálogo com os demais músicos e artistas que participam do espetáculo. Em várias canções em que a voz não era contida o arranjo também não era. Enquanto em João Gilberto há um diálogo entre violão e voz e os demais instrumentos estão nesse mesmo plano, nessa nova sensibilidade musical da MPM, do “samba moderno” ou de algumas iniciativas do Beco das Garrafas o plano instrumental não

mais se caracteriza pela “discrição” ou “contenção”. Agora há um interesse maior pelo virtuosismo instrumental e também o vocal. Em várias interpretações de Elis Regina há um diálogo entre o cantor e os demais instrumentos, que se situam no mesmo plano expressivo.

O novo meio em que Elis Regina se insere, a televisão, estava à busca de uma linguagem própria e ainda incorporava muitos dos formatos radiofônicos de sucesso, como os programas musicais com auditório ao vivo. Porém, agora não contava apenas o som, como no rádio, mas também a visualidade, que podemos entender como uma adaptação dos programas de auditório de rádio nos quais Elis começou a cantar, que contavam com seu público barulhento em clima festivo. Ela possuía amplo domínio de cena e com um estilo expressivo sabia explorar os recursos da televisão e estabelecer uma grande comunicação com a nova audiência televisiva que se formava. A sua experiência musical radiofônica fornecia a base da sua interpretação, influenciada pela expressividade das chamadas “cantoras do rádio”, estabelecendo um cruzamento de referências musicais, que conciliava tradição e modernidade e agradava o público do rádio que estava migrando para a televisão e também os intelectuais e jovens que queriam uma linguagem considerada mais “atual”, como a bossa nova. (NAPOLITANO, 2001)

O livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, lançado em 1968, reuniu artigos publicados na imprensa por ele e outros autores, como Júlio Medaglia e Brasil da Rocha Brito. Todos possuíam uma orientação comum: o interesse pela prática musical inovadora, pela busca da construção de algo “novo” na música, que rompesse com cânones já estabelecidos, a partir de um referencial que valorizava certos procedimentos estéticos, afinados com a vanguarda artística do século XX. A modernidade da bossa nova resultava das letras mais simples e coloquiais, dos efeitos musicais anticontrastantes e da integração entre canto e acompanhamento instrumental com a negação da figura do cantor solista, com a preferência pelo estilo contido de interpretação vocal, sem arroubos dramáticos e malabarismos vocais presentes na interpretação de cantores populares do rádio. Rejeitava-se boa parte da produção musical mais popular, considerada de menor qualidade e comercial. Estabelecendo uma correspondência entre bossa nova e outras manifestações estéticas do período, como a poesia concreta, eram valorizados o despojamento, a racionalidade e a contenção. A figura de João Gilberto e seu canto intimista, camerístico e semelhante ao *cool jazz* é o paradigma musical valorizado por essa postura, que também defende um procedimento de ruptura com certa tradição musical popular. Eram rejeitados o samba-

canção, o bolero e a “voz operística”. (CAMPOS, 2003) Entre os cantores representativos desse estilo vocal podemos citar Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto, entre outros. Entretanto, desde seu primeiro LP, *Chega de saudade*, lançado em 1959, e ao longo de sua carreira, João Gilberto não propõe uma ruptura com o a tradição do samba trazendo releituras de Ary Barroso, Dorival Caymmi, Marino Pinto, Zé Gonçalves e Luís Peixoto.

Essa interpretação da bossa nova privilegiou um determinado tipo de experimentação musical, deixando de lado as experiências de outros músicos que participaram do surgimento do movimento, como Carlos Lyra e Roberto Menescal. Embora o deslocamento rítmico criado pela batida de João Gilberto para a bossa nova e a sua forma de cantar tenham atraído os músicos e ele tenha se tornado uma espécie de líder do movimento, nem todos defendiam uma ruptura com o passado musical brasileiro. O bolero foi uma referência para Roberto Menescal e para Carlos Lyra, que também ouvia alguns sambas-canções, embora para esses compositores interessassem as gravações mais camerísticas e não tão afeitas a arroubos dramáticos. E não só o *cool jazz* influenciava os músicos, principalmente os que se dedicavam à música instrumental, que também se interessavam pelo *bebop* e o *hot jazz*. (NAVES, 2000)

A partir de 1964, o repertório de Elis Regina passa a incluir os jovens compositores oriundos da bossa nova e os músicos com os quais tocava eram os que produziam o chamado “samba moderno” ou MPM, com bastante prestígio entre alguns críticos e músicos. A sua interpretação vocal remetia, por um lado, à dramaticidade e ao estilo vocal das canções românticas populares, e por outro, ao *hot jazz*, com arranjos que primavam pelo virtuosismo instrumental. A leitura que Elis realizava de canções da bossa nova se pautava pela estética do “excesso” e se afastava do estilo intimista e “contido” de João Gilberto. Mas como mostra Santuza Naves (2000) há uma diversidade de referências estéticas incorporadas pelos músicos identificados à bossa nova. O estilo de interpretação vocal torna-se um importante elemento na discussão sobre a bossa nova e Elis Regina situa-se no centro das críticas empreendidas por Augusto de Campos e outros críticos defensores do intimismo vocal e da estética da “contenção”.

Mas como podemos entender esse parâmetro de contenção vocal? E qual o papel do gestual, do corporal e da técnica vocal em sentido estrito sobre a *performance*? Elis Regina marcou a televisão brasileira pela sua habilidade de utilizar não só o audível quanto o visível. Entretanto, entendo o corpo não só em sua visibilidade mas como instrumento que permite a materialização da voz. A *performance* não se dá apenas pelos gestuais, indumentária, cenário

e outros aspectos visíveis – embora importantes e fundamentais na análise sobre a construção dos sentidos para a obra –, mas também pela forma como o corpo e os órgãos dos sentidos são mobilizados para criar os sons que serão ouvidos – e sentidos corporalmente – pelo receptor. Nesse sentido, uma interpretação com apenas violão, banquinho e voz se constituem em uma *performance*, seja pelo sentido proposto a partir da ênfase apenas nos elementos considerados “puramente” musicais, sem a utilização de cenários ou outros recursos que desviem o interesse da prática estritamente musical, seja para emitir uma nota em intensidade forte, sussurrada ou mesmo despojada de um conteúdo emocional em que é necessário o controle da respiração e dos órgãos da fala. Não se trata de uma técnica vocal mais ou menos eficiente, melhor ou pior. Entretanto, na medida em que a interpretação vocal considerada mais expressiva foi associada a uma tradição musical “inferior”, de baixa qualidade, me interessa perceber esse parâmetro na obra de Elis Regina, confrontando com outros elementos musicais importantes para a configuração do sentido da composição.

A rápida ascensão de Elis Regina atingiu o seu ápice ao assumir, com Jair Rodrigues – que também vinha de uma experiência em programas de auditório –, o comando do musical *O Fino da Bossa*. Apesar de ter marcado a televisão brasileira dos anos 1960, não foi o programa que lançou Elis, que já vinha de uma trajetória ascendente de sucesso. Com menos de um ano de atuação no Rio de Janeiro e em São Paulo ganhou o prêmio Roquette Pinto de melhor cantora de 1964, tanto pelos *pocket shows* realizados nas boates cariocas do Beco das Garrafas, produzidos pela dupla Miele e Ronaldo Bôscoli, quanto pela gravação do compacto com *Menino das laranjas*, de Theo de Barros. O prêmio Roquette Pinto foi criado, no início da década de 1950, para premiar os melhores profissionais do rádio e da televisão brasileira. Foi adquirindo prestígio e na década de 1960 passou a ser transmitido ao vivo pela TV Record, o que ampliava a divulgação de um artista para o público. Além disso, Elis Regina participava, como convidada, de outros programas televisivos, o que lhe dava uma maior visibilidade, não ficando restrita apenas aos circuitos locais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No início de 1965 ela gravou o seu quinto disco de carreira, *Samba – eu canto assim*. A consagração viria em abril ao vencer o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior com a interpretação de *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Era um período de intensa produção musical da artista, que também se apresentava no Teatro Paramount, em São Paulo, com outro cantor de popularidade crescente, Jair Rodrigues. Desse primeiro encontro resultaria a gravação de um LP ao vivo, o *Dois na Bossa* – que vendeu em

torno de 500 mil cópias e foi considerado o maior sucesso fonográfico até então –, e o comando do programa *O Fino da Bossa*, que estrearia na TV Record em 17 de maio e consolidaria o seu sucesso, agora atingindo outros estados brasileiros.

O disco *Samba – eu canto assim* trazia a composição *Menino das laranjas*, de Theo de Barros, com acompanhamento do Rio 65 Trio. A canção havia sido sucesso em 1964 na voz de Elis Regina em várias apresentações ao vivo. O seu estilo expressivo acentua o caráter dramático da letra que denuncia a realidade do “menino que vai pra feira / vender sua laranja até se acabar / filho de mãe solteira / cuja ignorância tem que sustentar”. A temática social que surge como desdobramento da bossa nova, com modificações realizadas nas letras anteriormente líricas e românticas aparece agora também no repertório de Elis. O arranjo é marcado pela influência do *hot jazz*, resultando em uma estética do “excesso”, com efeitos contrastantes, com preparação da bateria para diferentes entradas da voz, acentuando o conteúdo poético nos versos em que o narrador da canção conta que o menino está “tentando encontrar um pouco pra poder viver até crescer / e a vida melhorar”, ou nas vezes em que o sujeito lírico é a mãe, que diz para o filho “compra laranja e e vai pra feira” ou quando é o filho que vende a sua mercadoria, “compra laranja, laranja, laranja, doutor / ainda dou uma de quebra pro senhor”. A sua habilidade em construir vocalmente esses diferentes sujeitos dialoga com os demais instrumentos na busca da expressividade e da ênfase no conteúdo social presente na letra.

Ao propor musicalmente, em seus discos ou com os convidados de *O Fino da Bossa*, novos rumos para a música popular brasileira ela também receberia críticas, principalmente pela sua interpretação vocal. Entre os conjuntos que atuaram como atração fixa do programa, acompanhando os intérpretes convidados, estavam o Zimbo Trio e o Quinteto de Luiz Loy, representantes de uma forma de interpretar a bossa nova marcada pela influência do *hot jazz*, com uma formação não camerística e sem violão. Os dois conjuntos começaram como um trio típico de *jazz*, com piano, baixo e bateria. A esses instrumentos Luiz Loy arregimentaria mais dois músicos que se revezariam no trompete, sax-tenor e flauta, compondo um pequeno naipe de sopros. Era um estilo interpretativo que se pautava por arranjos mais expressivos e grandiloquentes, antagônicos à “contenção” intimista e concisa preconizada por João Gilberto, mais próxima do *cool jazz*. O palco de *O Fino da Bossa* também se abria aos gêneros e artistas considerados como representantes de uma vertente tradicional da música

popular brasileira, como o chamado “samba de raiz”, porém relidos a partir de uma perspectiva considerada moderna.

A extroversão e a teatralidade eram característicos de Elis Regina e Jair Rodrigues em *O Fino da Bossa* e permaneciam mesmo quando se tratava da leitura de uma canção considerada tipicamente bossa novista, como na interpretação de *Telefone*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, ao lado de Os Cariocas. Criado em 1942, o conjunto notabilizara-se pelos arranjos vocais elaborados a 4 ou 5 vozes, buscando harmonias dissonantes em determinados momentos da linha melódica. Enquanto o conjunto vocal se vale dos *scats* característicos do *jazz*, a interpretação de Elis Regina se vale também dos recursos que podem ser considerados “extramusicais”, na medida em que comenta a canção com recursos teatrais, de valorização do conteúdo poético da letra, como uma atriz talvez fizesse, não trabalhando apenas com os elementos “puramente” musicais de melodia, harmonia e ritmo. Significativo é o toque de telefone “tém” que Elis vai repetindo no final da canção – que fazia parte da canção e de outras interpretações –, incluindo um singelo “Alôô” após o fim do arranjo instrumental. Acompanhada por Os Cariocas o arranjo não traz a influência do *hot jazz*, sem naipes de metais, com destaque para o violão. Há várias nuances na interpretação expressiva e nos arranjos.

Encerrando essa ainda incipiente discussão sobre a performance vocal de Elis Regina gostaria de comentar o que seria um dos alvos preferidos de parte da crítica especializada e de alguns músicos: os famigerados *pot-pourris*, que se tornaram marcas inconfundíveis, presentes em todos os três discos da série *Dois na bossa*, lançados por Elis Regina e Jair Rodrigues entre 1965 e 1967, e também em cada um dos três CDs com as remasterizações de *O Fino da Bossa*⁷. O programa apresentado em 4 de agosto de 1965 reuniu alguns “clássicos” da bossa nova, todos de Tom Jobim: *Insensatez* (em parceria com Vinicius de Moraes), *Corcovado*, *A felicidade* (com Vinicius), *Desafinado* (com Newton Mendonça), *Esse seu olhar*, *Só em teus braços*, *Samba do avião*, *Garota de Ipanema* (com Vinicius) e *Se todos fossem iguais a você*.

O acompanhamento é do Zimbo Trio e é constante o diálogo entre Jair e Elis, que provocava os risos na plateia. Significativa é a interpretação dada a *Desafinado*, quando Elis

⁷ Em 1994, a gravadora Velas lançou três CDs com as canções veiculadas no programa *O Fino da Bossa*, com trechos registrados pelo técnico de som na época, Zuza Homem de Mello, e que se constituem nos únicos registros fonográficos do programa *O fino da bossa* – e mesmo audiovisuais, se considerarmos que grande parte do acervo da emissora perdeu-se com incêndio em suas dependências e pelas constantes regravações de programas por sobre materiais antigos.

acentua a nota “desafinada” do verso “se você disser que eu desa (fi) no, amor”, em meio a aplausos da plateia, ao que Jair responde “não desafina”. Essa nota era o que produzia, para a época, a estranheza pela dissonância entre a nota emitida pelo cantor e a harmonia do violão. Na sequência, Elis canta rindo “só privilegiados têm ouvido igual ao seu” e Jair responde “tão sujinho”. Em meio aos risos provocados, Elis continua a canção, e responde “mas tá limpinho o meu”. A total irreverência – e quem sabe um teor de deboche – dos dois contrariava totalmente os preceitos intimistas da bossa nova. Nos seis minutos desse *pot-pourri* estão presentes os elementos que, por um lado renderam sucesso ao programa e aos intérpretes, mas que também suscitaram diversas críticas.

Referências:

- ARAÚJO, P. C. de. Roberto Carlos em detalhes. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.
- BHABHA, H. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CALABRE, L. A era do rádio. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MATOS, C. N. de. Canção popular e performance vocal. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DO ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5, 2004. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Disponível em: <<http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/ClaudiaNeivadeMatos.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2005.
- NAPOLITANO, M. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- NAVES, S. C. Canção popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, S. C. Da bossa nova à tropicália. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NAVES, S. C. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira. São Paulo: Revista Brasileira de História, v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 5, n° 10, p. 204, 1992.

SCHMITT, M. A. O rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966). Dissertação. UFRGS. Educação Musical, 2004. 173f.

TINHORÃO, J. R. Música popular – do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

VALENTE, H. de A. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: CONGRESSO DA SEÇÃO LATINO-AMERICANA DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DO ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5, 2004. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/HeloisaValente.pdf>>. Acesso em: 10 abr. de 2005.

ZUMTHOR, P. Performance, recepção e leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.