

A BOSSA DE ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (1965-1967)

*Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes

Em seu livro *A síncope das ideias*¹, Marcos Napolitano mostra como se constrói uma identidade nacional a partir da retomada de valores associados a elementos da tradição popular tensionados pela necessidade de modernização desses mesmos valores. A tensão estaria em tentar conciliar essas duas posições estéticas – e também políticas –, pois uma “moderna” música popular brasileira teria se construído na articulação com as raízes de uma cultura popular considerada “autêntica”, ou seja, ancorada em elementos da tradição musical brasileira. Conceitualmente, o autor destaca o caráter híbrido das obras, pois nas canções poderiam se perceber os dilemas que os artistas sofriam na tentativa de realizar uma produção orientada pelo nacional-popular, mas que também recebe informações vanguardistas, seja do jazz, da música erudita contemporânea ou ainda tropicalista, já no final da década de 1960.²

Os conceitos de “tradição” e “modernidade” também são apresentados por Paulo César de Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro não*, no qual o autor propõe uma definição para a música “brega”, como “toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’”.³ Para Araújo, quando a música popular brasileira começou a ser debatida e analisada por intelectuais e críticos musicais, já nas primeiras décadas do século 20, a discussão se realizava em torno dos conceitos de “tradição” e “modernidade”. Esse dualismo já estaria presente no debate político-cultural desde 1922, refletindo a necessidade de construção de uma identidade nacional.

Em certo sentido, essas duas interpretações, de Araújo e Napolitano, se complementam se considerarmos que toda identidade é relacional e construída tanto simbólica quanto socialmente, sendo o simbólico a forma pela qual “damos sentido a

* Doutoranda em História Social pela UFRJ. Esta pesquisa está sendo desenvolvida com recursos da CAPES.

¹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

² NAPOLITANO, Marcos. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

³ *Ibidem*, p. 353.

práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído.”⁴

Contudo, se os autores percebem essa construção identitária que articula tradição e modernidade, não fica claro de qual tradição e modernidade se está falando, pois entre essas duas vertentes há inúmeras modulações de sentido que devem ser entendidas em relação a determinados projetos políticos-culturais que estão sendo propostos. Nesse sentido, a nossa proposta, na pesquisa que estamos desenvolvendo, é entender essa tensão entre tradição e modernidade em seu contexto de formulação, pois, concordando com Jesús Martin-Barbero, acreditamos que “historicizar os termos em que se formulam os debates é já uma forma de acesso aos combates, aos conflitos e lutas que atravessam os discursos e as coisas.”⁵ Assim, o nosso objetivo é entender como esses conceitos informavam a produção musical de meados da década de 1960, período no qual, segundo Marcos Napolitano, teria sido criado o termo MPB, a partir do debate que confrontava diferentes posições políticas e estéticas.

Para essa discussão, selecionamos o programa musical televisivo *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, na TV Record de São Paulo, entre os anos de 1965 e 1967. Esses dois intérpretes também terão uma participação importante nos festivais de música popular brasileira, pois em 1965 Elis Regina vence o I Festival de Música da TV Excelsior, com a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, e em 1966 Jair Rodrigues interpreta a canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, e divide o primeiro lugar com *A banda*, de Chico Buarque, no II Festival da TV Record.

Assim, com esses dois artistas de importante atuação nos festivais de música, apresentando um programa musical em uma televisão ainda incipiente e que procurava aumentar e consolidar um público específico, podemos entender o debate sobre as tendências musicais da época. Embora ambos os artistas tenham lançado outros discos nesse período, sozinhos ou ainda em dueto, priorizamos como fonte as canções veiculadas no programa, lançadas pela gravadora Velas, em 1994, em três CDs, que

⁴ WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.” In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 8.

⁵ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 31.

contêm trechos do programa registrados pelo técnico de som na época, Zuza Homem de Mello. Como o programa repercutiu na imprensa, entre intelectuais e críticos musicais, é possível historicizar o debate a respeito da produção musical popular brasileira. A escolha pelo programa faz-se pela intenção de não tratar apenas das canções que esses artistas estavam interpretando e gravando mas para perceber também os compositores e intérpretes que passavam pelo programa, o que sinalizava a filiação a determinadas propostas estéticas. Assim, os produtos fonográficos desses artistas, os discos – em dueto ou individuais –, serão discutidos como forma de ampliar a compreensão sobre os procedimentos estéticos, uma vez que ainda se inserem nas mesmas propostas musicais presentes no programa televisivo.

As fontes utilizadas podem ser divididas entre um material impresso – composto de artigos de jornais e revistas da época com depoimentos e entrevistas de Elis Regina e Jair Rodrigues, e artigos que discutem a produção musical do período e, de forma mais restrita, a desses dois artistas – e um material sonoro, que são o registro fonográfico das canções. Os principais jornais pesquisados foram o *Jornal do Brasil* e, entre as revistas, foram utilizadas *O Cruzeiro*, marcada por uma linha editorial de apoio ao regime militar, e a *Revista de Civilização Brasileira*, que propiciava a discussão cultural entre intelectuais de esquerda ou críticos ao golpe militar. O crítico e pesquisador musical José Ramos Tinhorão foi uma das vozes do debate sobre a “moderna” música popular brasileira e o alcance das suas ideias – divulgadas na sua coluna *Primeiras Lições de Samba*, no *Jornal do Brasil* – pode ser percebido pela interlocução estabelecida com Augusto de Campos – que responderia com vários artigos na imprensa, posteriormente reunidos no livro *Balanço da bossa* – e com Caetano Veloso, quando formula o seu conceito de “linha evolutiva”⁶, em debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*. Se havia uma tensão entre “tradição” e “modernidade”, é importante destacar de qual “tradição” e de qual “modernidade” se está (e se estava) falando, uma vez que não se constituíam de projetos homogêneos. O interesse por fontes de orientações político-estéticas distintas resulta da intenção de compreender os vários discursos e as diferentes recepções em relação às propostas artísticas do período.

⁶ LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação. UFF. História, 2008. 155f, p. 46-47.

Sendo utilizado desde pelo menos os anos 1930, o termo bossa aparecia frequentemente em matérias publicitárias e jornalísticas, durante os anos 1960, com um sentido de modernidade que seria também incorporado pelo movimento da bossa nova, que, para Napolitano, pode ser entendido como uma das formas como os “segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação perante a cultura ocidental.”⁷ De acordo com Anna Moraes Figueiredo, em sua pesquisa realizada sobre os anos de 1954 a 1964, a publicidade expressava um desejo de modernidade, “uma condição *a priori* imbuída de positividade”⁸, que se configurava mesmo como um ideal que deveria concretizar-se no crescimento urbano e industrial, que superaria o “atraso” das zonas rurais e inauguraria um “tempo novo”. No período pré-golpe de 1964 encontra-se em periódicos da imprensa, como a revista O Cruzeiro, um discurso que realizava a fusão entre consumo, liberdade e democracia, que funcionava, também, como um discurso anticomunista. O estilo de vida “ocidental”, ou seja, das camadas médias urbanas dos Estados Unidos, era contraposto ao “atraso” dos países comunistas e o *jazz* aparece como um referencial de modernidade a ser seguido.

O título do programa *O Fino da Bossa* vinculava-se tanto ao gênero bossa nova, em sua vertente do *hot jazz*, com expoentes como o Zimbo Trio e Ronaldo Bôscoli, que dirigia os chamados *pocket shows* no Beco das Garrafas, reduto boêmio carioca, como a um sentido mais geral percebido pela utilização cotidiana do termo. E essa seria a influência para a chamada “música popular moderna” – que passaria a ser conhecida também por MPM – executada no palco do programa.

O musical estreou na Rede Record em 17 de maio de 1965, conduzido pela dupla Elis Regina e Jair Rodrigues. Embora o programa tenha marcado a televisão brasileira e projetado os dois artistas, eles já vinham de trajetórias ascendentes de sucesso. Elis iniciou sua carreira em Porto Alegre, gravando quatro discos com boleros e baladas, mostrando uma influência do repertório e estilo vocal de cantores do rádio, como Ângela Maria e Cauby Peixoto. Essa primeira influência de canções populares

⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p. 21.

⁸ FIGUEIREDO, Anna Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 31. Ver principalmente o capítulo “O progresso chega ao ‘fim do mundo’”, p. 31-51.

seria incorporada ao *jazz*, resultando no hibridismo que configuraria a MPM de *O Fino da Bossa*. Quando estreou no comando do musical, Elis já tinha tirado o prêmio de Melhor Intérprete do I Festival de Música da TV Excelsior, com *Arrastão*, e ganhado o prêmio Roquette Pinto de melhor cantora de 1964. Jair Rodrigues já havia lançado dois discos, tendo o primeiro alcançado algum sucesso com a gravação do samba *O morro não tem vez*, dos bossa novistas Tom Jobim e Vinicius de Moraes, em 1964, e o segundo, ainda nesse ano, ampliado o sucesso inicial com o samba *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, marcado pela “coreografia” das mãos que Jair levaria também para a televisão. Os dois artistas, de trajetórias ecléticas, estão no centro da fusão de sambas mais arraigados aos elementos rítmicos associados à “tradição” musical com a “modernidade” do *jazz* e da bossa nova. A performance dos dois traz um apelo visual adequado ao novo meio, pelo gesto corporal, e garante uma continuidade com o estilo radiofônico, pelo estilo interpretativo e técnica vocal utilizada.

O novo meio, a televisão, trazia novas demandas em termos de linguagem. Agora, o que contava não era apenas o som, como no rádio, mas também o visual. Mas podemos entender esse visual também como uma adaptação dos programas de auditório de rádio – dos quais tanto Elis Regina e Jair Rodrigues participaram como concorrentes no início de suas carreiras – com seu público barulhento conduzido por apresentador(es) em clima festivo. Nesse aspecto, os dois artistas possuíam amplo domínio de cena e com um estilo expressivo sabiam explorar os recursos da televisão e estabelecer uma grande comunicação com a nova audiência televisiva que se formava. Segundo Tinhorão, foi o sucesso de *O Fino da Bossa* que mostrou que “era preciso um novo tipo de apresentação de palco para atender ao gosto das modernas gerações de jovens, voltadas agora para outras expectativas, geralmente ligadas a imagens e modelos projetados pela indústria do som e do *show-business* internacional”.⁹

Após o sucesso em São Paulo obtido com a vitória de *Arrastão*, Elis Regina passaria a ser acompanhada pelo conjunto Zimbo Trio, composto pelo baterista Rubinho, o contrabaixista Luís Chaves e o pianista Amilton Godói, eleito por ela o “seu” conjunto favorito e que passaria a integrar *O Fino da Bossa*. Na estreia do programa, os convidados indicavam que o samba e seus intérpretes já consagrados

⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p. 180.

seriam uma presença constante, ao lado dos músicos e compositores da nova geração da bossa nova.

Antes de interpretar o samba *Formosa*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, com o cantor e compositor Ciro Monteiro, Elis Regina o apresenta como “nosso pai, nosso amigo, nosso poeta, o nosso melhor exemplo, ele é o nosso cantor, o nosso Ciro Monteiro”. A reverência a ele indica a filiação a um samba mais próximo ao gênero que seria chamado de “raiz”, ou seja, sincopado e com a estrutura rítmica que mantém continuidade com a linha melódica, ao contrário do deslocamento da acentuação rítmica do samba, em um efeito de birritmia criado pelo violão de João Gilberto, que resultava em uma espécie de “violão gago”, em que a voz “parece” estar em “descompasso” com o ritmo. Entretanto, o samba que Ciro Monteiro interpreta sozinho, *Zé não é João*, foi composto em parceria com o jovem violonista bossa novista Baden Powell, outro convidado do programa. O acompanhamento percussivo com a caixinha de fósforos era a marca registrada de Ciro Monteiro e uma inspiração que ele buscava em Luiz Barbosa, que marcava o ritmo em seu chapéu de palha.¹⁰ Já a bossa nova de Baden Powell, que também interpreta sozinho *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, resultava de um expressionismo mais cadenciado, distante do intimismo interpretativo de João Gilberto.

Dessa forma, tem-se um entrecruzamento de elementos estéticos oriundos da “tradição” do samba com a “modernidade” da bossa nova, que se completa com o dueto entre Elis Regina e Ciro Monteiro, agora acompanhados pelo violão de Baden Powell e pelo Zimbo Trio, com formação de baixo, piano e bateria, de clara influência *jazzística*, para interpretar o samba *Formosa*. O *hot-jazz* do Zimbo Trio aliava-se à interpretação “quente”, expressiva e dionisíaca de Elis Regina. No segundo programa, o cruzamento de tradição e modernidade está novamente representado pelo samba *Mulata assanhada*, de Atila Alves, que o interpreta em dueto com Elis Regina, também com o acompanhamento do Zimbo Trio. A canção é apresentada com paradas instrumentais e diálogos falados entre os dois intérpretes, dando um caráter descontraído que comenta a letra da canção. Com a sua técnica vocal e o seu conhecimento harmônico Elis Regina consegue utilizar a voz como mais um instrumento do arranjo, como um quarto músico

¹⁰ Intérprete contemporâneo de Mario Reis e que também possuía voz suave que valorizava a dicção da letra e não a empostação do bel canto bastante característica na época. Morreu jovem e deixou poucas gravações, realizadas no final dos anos 1920 e início dos anos 1930.

do Zimbo Trio. A voz harmonizando-se com os demais instrumentos era uma premissa básica do gênero bossa nova intimista, que repudiava o cantor solista, com destaque maior que os demais músicos. No caso de Elis e Zimbo Trio, tanto o instrumental como o vocal estão em um mesmo plano, porém virtuosístico e não intimista. A maneira como entoava a letra e os comentários que adicionava remetiam a um estilo mais próximo do teatro de revista e de uma forma mais teatral.

Gêneros estrangeiros, como *jazz*, boleros e rumbas influenciavam a música popular brasileira nos anos 1940 e 1950 e também foram alvo de críticas em seu tempo. O rádio populariza-se e surge uma crítica folclorizante que procura legitimar uma música popular “de raiz” contra a “popularesca” apresentada nos rádios. Alguns arranjos orquestrais dos anos 1940 e 1950 também recebem influência do *hot-jazz* e estavam bastante presentes no rádio brasileiro. Assim, a influência sobre a interpretação de Elis Regina pode ser considerada tanto pela sua convivência no Beco das Garrafas como pela sua escuta anterior, mediada pelas cantoras do rádio e pelas orquestras, em que o padrão vocal era “expressionista” e “dramático”.

O Quinteto de Luiz Loy – inicialmente um trio, com Luiz Loy ao piano, Bandeira no baixo e Zinho na bateria, ao qual foram incorporados Papudinho no trompete e Mazzola no sax-tenor e flauta – revezava-se com o Zimbo Trio no acompanhamento de *O Fino da Bossa* e também se caracterizava pela influência do *hot-jazz*. Com Lennie Dale, Elis Regina interpreta o *Samba do avião*, de Tom Jobim, abusando dos vibratos e da potência vocal e entremeando trechos falados, “Leninho, eu amo você”. Em clima festivo, o dueto inicia com risos e diálogos, com Elis avisando “mas tem gringo no samba”, em referência ao bailarino americano Lennie Dale, e chamando para cantar, “s’imbora”, expressão bastante utilizada pelo cantor Wilson Simonal, que nessa época apresentava o musical *Spotlight*, na TV Tupi.¹¹ Assim como já fizera com *Arrastão*, Elis aplicava o recurso da “desdobrada”, aprendido com Lennie Dale, comum em espetáculos na Broadway e que consistia em uma preparação rítmica com a bateria anunciando a entrada triunfal e empolgante na parte em que a melodia

¹¹ Os dois discos que lançou, em 1965, *Wilson Simonal e S’imbora*, tinham arranjos que seguiam e também transgrediam a bossa nova, dando-lhe um balanço rítmico, influenciado tanto pelo *jazz* como pelo *soul* e *rock*. Era o chamado “samba jovem”, desenvolvido por Jorge Ben desde o lançamento de *Samba esquema novo*, em 1963.

atingia o seu ponto mais agudo.¹² O acompanhamento de *Samba do avião* segue a dinâmica – contrastante – dos cantores, que culmina com a linha melódica caminhando em sentido ascendente, atingindo o ápice – a nota mais aguda da canção – com os versos “água brilhando, olha a pista chegando / e vamos nós / aterrar...” O estilo musical da Broadway apoteótico é também evidente na conclusão da canção, após esses últimos versos, em que os dois repetem “imbora, Rio, Copacabana”, com a acentuação rítmica bem marcada pela bateria.

A versão apresentada por Elis Regina e Lennie Dale é bastante diferente da bossa mostrada por Os Cariocas, importante conjunto identificado aos primeiros anos da bossa nova. A canção havia sido gravada, em 1962, no LP *A Bossa dos Cariocas*, no qual o conjunto vocal assumia a influência de Tom Jobim e João Gilberto no instrumental e na vocalização. 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. Contudo, a interpretação aproximava-se mais do *cool jazz*. O ápice da canção, com o último verso “aterrar...”, era realizado pela elaboração harmônica e não pelo acréscimo de dinâmica, como na versão de Elis Regina e Lennie Dale. Eram dois modelos de interpretação vocal diferentes, um mais contido, intimista, e outro mais extrovertido, expressionista, que estavam presentes na busca de uma “música popular moderna”.

O livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, lançado em 1968, reunia artigos publicados em jornais escritos por diferentes autores, com 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 europeia do século XX.¹³ Em sua análise sobre a bossa nova – publicada em *O Correio Paulistano*, entre 23 de outubro e 20 de novembro de 1960 –, o musicólogo Brasil Rocha Brito a compara com a música erudita de vanguarda e o *cool jazz*. A modernidade vinha dos efeitos anticontrastantes, “sem arroubos melodramáticos, sem demonstração de afetado virtuosismo, sem malabarismo”.¹⁴ Eram rejeitadas a

¹² MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

¹³ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 14.

¹⁴ BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5.

teatralização e o canto operístico, referências para boa parte da produção musical mais popular, considerada uma “submúsica”, “puramente comercial”, e que era veiculada pelo rádio, principalmente nos anos anteriores à eclosão da bossa nova. Buscava-se um “canto isento de demagogia expressiva”¹⁵ e que não se valesse de “recursos fáceis e extramusicais”.¹⁶ O canto extrovertido e dionisíaco estava presente na interpretação tanto de Elis Regina quanto de Jair Rodrigues – e de outros intérpretes da época, como Elza Soares, Wilson Simonal, etc. –, com a valorização de efeitos vocais, com notas sustentadas em vibrato, com preparação instrumental para atingi-las, dando um efeito ainda mais expressivo, que fazia o público envolver-se corporalmente e aplaudir e gritar efusivamente, como se percebe pelas gravações realizadas ao vivo.

Se em *Samba do avião* aparece apenas a ênfase na busca do “moderno”, em outros momentos do programa continua o encontro com o samba “tradicional” e com compositores pertencentes à “outra geração”, como quando Elis anuncia Adoniran Barbosa. Ao comentar a parceria do compositor com Vinicius de Moraes, ela explicita a distinção entre a “música moderna” e a “música brasileira de todos os tempos”, da qual Vinicius seria um dos “maiores nomes”. É interessante perceber que essa distinção não marca uma ruptura, mas uma aproximação com os gêneros associados à tradição. Porém, na execução, na leitura desses sambas, aparece o “filtro” instrumental da bossa nova presente no acompanhamento do Zimbo Trio ou do Quinteto de Luiz Loy, ou ainda de um violão solo, como no caso do dueto com Adoniran Barbosa.

Desde o seu surgimento, a bossa nova esteve envolvida em um debate que a colocava, conforme o posicionamento ideológico, ora como uma produção estética vanguardista, inovadora – que resulta num “samba moderno” por oposição ao “samba quadrado” – ora como uma manifestação escapista ou “entreguista”, de aceitação acrítica de elementos estrangeiros à música popular brasileira. Para o crítico José Ramos Tinhorão o movimento era uma mera cópia, uma assimilação do *jazz*, sem nenhuma relação com os ritmos populares brasileiros. Musicalmente, o gênero continha um deslocamento do acento rítmico do samba que o diferenciava daqueles praticados nas quadras das escolas de samba e nos morros cariocas, além de incorporar, na harmonia e

ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

no arranjo, elementos musicais estrangeiros, tanto do *jazz* quanto da música erudita. Entretanto, muitos desses elementos que a bossa nova incorpora podem ser encontrados em canções anteriores ao movimento, o que não configura uma ruptura com os gêneros predecessores.

Por outro lado, a bossa nova também era vista, por alguns críticos, músicos e intelectuais, como uma possibilidade nacionalista de combater a crescente influência da música estrangeira no país. Nesse sentido, para Nelson Lins e Barros, ela corresponderia ao “grande surto desenvolvimentista, de caráter nacionalista, da década de 50”.¹⁷ Entretanto, a comercialização teria gerado a padronização e levado à utilização excessiva de padrões do *jazz*, principalmente após o sucesso obtido com o *show* realizado no *Carnegie Hall*, em Nova York, em 21 de novembro de 1962.

A polêmica tem como centro a discussão sobre a internacionalização da bossa nova, se estaria ou não sendo assimilada pelo *jazz* e perdendo as suas referências estéticas nacionais. Podemos perceber os elementos desse debate pela repercussão que o gênero teve no exterior, em como era lido e recebido. O reconhecimento da bossa nova após o referido *show* recebe destaque na imprensa brasileira. Agora o gênero chegava também à França, rendendo a possibilidade de novos contratos fonográficos e também diversas reinterpretações e disputas pela sua criação. O disco de Sacha Distel, com composições no gênero bossa nova recebeu o prêmio de “Melhor Disco Francês do ano, para dança”, e nas boates francesas a dança bossa nova já desbancava o *twist*. A bossa nova era relida de formas diferentes por vários músicos de *jazz*, como no LP *Jazz Samba*, de Getz e Byrd, mas também por outros, como Count Basie, Miles Davies, etc.¹⁸ O gênero ia se acelerando para tornar-se também dançável, em um movimento contrário à intenção original e, com essas novas interpretações, muitos outros artistas estrangeiros reivindicavam a paternidade da bossa nova, deixando a sua maternidade para os músicos brasileiros.

Já para os integrantes do Zimbo Trio era o contrário: a música popular brasileira moderna influenciava o *jazz*. A música erudita estava na base dos dois gêneros e fornecia um modelo de leitura para a essência do samba. Para Amilton Godói tratava-se

¹⁷ BARROS, Nelson Lins e. “Música popular, novas tendências”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1965, p. 232.

¹⁸ SEGURA, Joaquim. BOSSA nova, doce pássaro de uma juventude vanguardista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1963, p. 14.

de uma evolução harmônica, já que “estavam aparecendo mais músicos com conhecimento da música mundial” e era no desenvolvimento da harmonia e da melodia que o samba transformava-se, modernizava-se. Para o contrabaixista Luís Chaves, a batida rítmica teria sido simplificada, o que teria permitido que os músicos estrangeiros compreendessem o samba, “com mil agogôs, tamborins, pandeiros, todos tocando juntos e fazendo improvisações a sua maneira.” A simplificação rítmica teria possibilitado a internacionalização da bossa nova. O samba de morro fornecia a essência – “o sentimento” – que seria elaborada pela harmonia e melodia do *jazz*. Passou-se a empregar “todos os princípios do morro, com uma maior purificação, um pouco mais de simplicidade, enfim, uma maior clareza.” Percebe-se, nessa defesa da bossa nova em sua relação com o *jazz*, a ideia de uma “evolução” que se dava, contudo, pela “simplificação” rítmica que visava a uma universalização do gênero. O sentido de modernidade era dado pela aproximação com uma música considerada mais elaborada, a “erudita”, e com mais prestígio internacional, o *jazz*.¹⁹ Mas enquanto a bossa nova conseguia uma maior aceitação no exterior, não tinha o mesmo reconhecimento no Brasil. Ou melhor, a bossa intimista não dispunha de um mercado brasileiro semelhante. Entretanto, seria a bossa nova realizada em *O Fino da Bossa* e que passaria a ser chamada de “música popular moderna” (MPM), que conseguiria atrair um público maior.

Mas e como fica Jair Rodrigues, o parceiro de Elis Regina e também apresentador de *O Fino da Bossa*? Apesar do seu sucesso como intérprete, ele não estaria no centro do debate, pois as críticas, e mesmo o reconhecimento pela realização de uma “música popular moderna”, seriam dados à Elis Regina. Com o lançamento de seu primeiro disco, *O samba como ele é*, em 1964, Jair Rodrigues obteve algum destaque com a faixa bossa novista *O morro não tem vez*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Mas foi o sucesso, durante os *shows*, do samba mais popular – de pouca elaboração poética, mas com apelo rítmico e corporal – *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, que estimulou a gravação de um segundo disco, ainda nesse mesmo ano. Na época considerado um samba “com letrinha simples, sem literatura,

¹⁹ PANORAMA da bossa nova. Coluna Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 1965, p. 21.

gingante como a própria natureza do brasileiro”²⁰, hoje tem sido considerado por alguns pesquisadores como precursor do rap, pelo seu estilo falado.²¹

O samba estava presente nas discussões sobre a música popular brasileira e orientava, de maneiras diversas, a produção de vários artistas. Elis Regina propunha o seu estilo próprio, em *Samba eu canto assim*, em 1965. Enquanto Jorge Ben criava um *Samba esquema novo*, em 1963, Jair Rodrigues mostrava *O samba como ele é*, em 1964, e *A nova dimensão do samba* era apresentada por Wilson Simonal, em 1964. Como temos procurado mostrar, a definição dos gêneros não se dá apenas a partir de referenciais estéticos, com outros aspectos influenciando no posicionamento musical. Os significados dos gêneros são também construídos social e historicamente. Nesse sentido, é interessante perceber que enquanto a bossa nova não se apresenta como um “samba em bossa nova”, outros movimentos põem o próprio termo em evidência, como “samba esquema novo”.

Para o produtor Armando Pittigliani, da Philips, o samba de Jorge Ben se apresenta dentro do “processo evolutivo por que passa a música popular brasileira”. Era uma outra forma de modernizá-la sem passar pela bossa nova e mantendo o seu caráter “autêntico”, com letras de “poesia pura e simples”. *Vou de samba com você*, que Jair Rodrigues gravou e cujo título nomeou o seu segundo disco, foi apresentada por Jorge Ben em seu primeiro disco, *Samba esquema novo*. A leitura de Jorge Ben para a composição de João Mello harmonizava o samba à batida da bossa nova e ao *soul* e *rock*, gerando o que seria conhecido por “samba jovem”. Jair Rodrigues mantinha o mesmo balanço mas sem o arranjo com o naipe de metais, seguindo o modelo da MPM que estava sendo gestada. A ênfase era dada ao elemento rítmico, mais que à letra, poeticamente mais simples e menos elaborada. O sucesso que tanto Jair Rodrigues quanto Jorge Bem vinham conseguindo emplacar mostra que a opção pelo encontro com o aspecto rítmico e dançante do samba conseguia os resultados que a bossa nova intimista não tinha atingido. Assim, Jair inseria-se na proposta de modernização da música popular brasileira por outros caminhos, com a bossa nova de *Berimbau*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, o samba sincopado de Geraldo Pereira, *Você está*

²⁰ DEIXE isso pra lá. *O Cruzeiro*, 28 nov. 1964, p. 56.

²¹ Mas poderíamos lembrar também dos repentistas nordestinos que também entoavam as suas canções igualmente de forma falada.

sumindo, e o samba-rock *Garota de bikini*, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim. O iê-iê-iê – gênero novo marcado pela influência do *rock* – estava em franca ascensão, com os sucessos *Parei na contramão*, gravados por Roberto Carlos e *Minha fama de mau*, com Erasmo Carlos, ambas composições de Erasmo.

Essas eram as bossas que Elis Regina e Jair Rodrigues traziam para *O Fino da Bossa*: o samba relido pela bossa nova *jazzística* com um flerte com o “samba jovem” de Jorge Ben e Wilson Simonal. Ambos participariam do programa. Enquanto Jorge Ben interpretava ao seu violão *Agora ninguém chora mais*, com Elis fazendo alguns contracantos vocais e Zinho (do Quinteto Luiz Loy) na bateria, Elis cantava, com o Quinteto de Luiz Loy, *Mas que nada*, com um andamento bem mais acelerado e dançante, mas com a mesma batida rítmica cadenciada. Os metais bastante presentes nos arranjos eram valorizados pelo Quinteto. O texto do segundo disco de Jorge Ben, *Sacundim Ben Samba*, de 1964, define o seu “samba esquema novo”, no qual “as palavras ‘balançam’ ritmicamente em bem-feitas divisões melódicas”. E era esse “balanço”, o apelo à dança, que permitia uma maior popularização da moderna música popular “entre as camadas sociais menos intelectualizadas”, ou seja, ampliava o público desejado pela bossa nova. Mas essa “alteração” das propostas originais da primeira fase da bossa nova, entendida como sendo a de João Gilberto, renderia diversas críticas.

Outro alvo das críticas recebidas por Elis Regina e Jair Rodrigues eram os *pot-pourris*, que se tornaram marcas inconfundíveis, presentes em todos os três discos da série *Dois na bossa*, lançados entre 1965 e 1967, e também em cada um dos três CDs com as remasterizações de *O Fino da Bossa*, que estamos utilizando como fonte para as nossas discussões sobre o programa. Como são vários, vamos nos ater ao apresentado em 4 de agosto de 1965, com alguns “clássicos” da bossa nova, todas 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*. Escolhemos esse, em especial, por conter algumas características que se repetem em maior ou menor grau nos demais e por explicitar o lado descontraído, o humor, a extroversão, antagônicos ao que propunham os seus compositores.

O acompanhamento é do Zimbo Trio e começa com andamento levemente acelerado, sem um virtuosismo tão exacerbado, mas ainda com um apelo maior ao ritmo

e à dança. O diálogo entre Jair e Elis provocava os risos na plateia. Significativa é a interpretação dada a *Desafinado*, quando Elis 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”. A total irreverência dos dois contraria 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.

A extroversão e a teatralidade permaneciam mesmo quando os convidados eram expoentes da bossa nova intimista, como na interpretação de *Telefone*, de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, ao lado de *Os Cariocas*. 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 inocente “Alôô” após o fim do arranjo instrumental.

Em 20 de dezembro de 1965, Elis apresentava o último programa do ano, antes de se retirar para dois meses de turnê pela Europa. O seu característico pot-pourri marca a despedida temporária. Nesses dois meses, o programa teria como atração fixa Wilson Simonal. Após a estreia em agosto, o programa *Jovem Guarda* começava a ampliar o seu sucesso e, ao chegar ao Brasil, Elis encontra um cenário diferente. A música jovem ocupa, durante o ano de 1966, um espaço cada vez maior na mídia, no mercado fonográfico, na televisão. O Prêmio Rádio Jornal do Brasil, criado em 1961, institui uma nova categoria para a música jovem, “visto sua importância e repercussão no panorama musical do Brasil”, e os escolhidos foram Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A popularidade do novo gênero suscita discussões entre os artistas das diversas vertentes da música popular moderna pela disputa do mercado.

A interpretação vocal e gestualidade de Elis Regina passam a ser questionadas. A oposição entre “contenção” e o “excesso”²² foi um dos elementos de discussão sobre

²² NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, São Paulo, jun. 2000.

a “crise” na música popular brasileira. Para Augusto de Campos, em artigo publicado no *Correio da Manhã*, de 30 de junho de 1966, em um primeiro momento, ela teria deixado a bossa nova mais extrovertida, o que era bom, mas o exagero levou aos famigerados pot-pourris, considerados de mau-gosto. O seu estilo teatral, excessivamente melodramático também é criticado. E a bossa nova é reafirmada pela interpretação vocal de Roberto Carlos, pela recusa do excessivo.²³

Ao mesmo tempo em que ocorria a discussão entre intelectuais e alguns compositores, Elis Regina lançava o seu movimento para retomar o prestígio de *O Fino da Bossa*. Para ela, “não interessava que a música fosse de esquerda ou direita, mas que pudesse ser cantada pelo público”²⁴, assumindo o seu programa como o quartel-general da luta pela moderna música popular. Elis nega os “intelectualismos” e propõe que a música seja cantada de forma a ser compreensível para o público. Em seu discurso, percebem-se as críticas às propostas de música participante sem relação com o público e ao mesmo tempo a ideia de que a música deva ter características reconhecíveis. O mercado era o alvo dessa iniciativa e, para isso, os artistas fizeram contrato com a mesma empresa do grupo que criou o programa *Jovem Guarda*, a Magaldi-Maia Publicidade. E, como vimos, pela presença de Wilson Simonal e do samba-jovem marcado pela influência do *rock* em *O Fino da Bossa*, a ruptura entre esses estilos não se realizava totalmente no programa.

Para Augusto de Campos, em artigo publicado no *Correio da Manhã*, em 14 de outubro de 1966, o “canto de protesto” – as canções de crítica social – teria sido um desenvolvimento natural, pois as letras da bossa nova estavam ficando banais e “sentimentais à base da fórmula amor-dor-flor”.²⁵ Enquanto, para o autor, a pesquisa e invenção musical, no plano sintático, teriam diminuído, a incorporação de novas temáticas era considerado um avanço, no plano semântico. A crítica se dirigia tanto à concepção de que a bossa nova não podia ser compreendida pelo “povo” e que a música, então, deveria ser simplificada, quanto à busca de um nacionalismo “xenófobo”, que negasse a influência de culturas estrangeiras.

²³ CAMPOS, Augusto de. “Da Jovem Guarda a João Gilberto”. In: _____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 51-57.

²⁴ ELIS pede passagem pra sambar. *Jornal do Brasil*, 24 ago. 1966, p. 40.

²⁵ CAMPOS, Augusto de. “Boa palavra sobre a música popular”. In: _____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 61.

O problema, então, estava na dramaticidade, na influência do modelo operístico de cantar. O que era valorizado pela bossa nova de João Gilberto era uma interpretação não marcadamente dionisíaca, com contrastes dinâmicos e arroubos sentimentais. Entretanto, também a bossa nova não era homogênea e um dos seus desdobramentos levou a esse tipo de interpretação, mais teatral, cuja representante mais destacada era Elis Regina. Entretanto, por esse aspecto, Augusto de Campos, em artigo escrito para o Correio da Manhã, em 30 de junho de 1966, considerava que a sua “interpretação rígida, enfática, de efeitos melodramáticos” não se relacionava mais com a bossa nova, enquanto a jovem guarda, cujo nome mais destacado era Roberto Carlos, estava mais próxima da bossa nova e, conseqüentemente, da música brasileira, pois, para ele, a “análise de certas características musicais da JG (jovem guarda) nos faz remontar à inteireza e à precisão de JG (João Gilberto)”.²⁶

Neste artigo, procuramos discutir, de maneira bastante sintética, como eram construídos os discursos sobre a incorporação de elementos da “tradição” e da “modernidade” nas apresentações do programa *O Fino da Bossa*. Entendendo, assim como Hobsbawm, que as “tradições” são, em grande medida, também inventadas e que os seus significados, assim como o de “modernidade” são historicamente construídos, procuramos perceber a especificidade desses discursos em um momento em que a música popular brasileira conhecia formas diferentes de elaboração estética – consideradas, em diversos momentos, por seus interlocutores, como antagônicas – e passava por uma série de questionamentos a respeito do seu lugar social. Existiam projetos de modernidade musical que convergiam e divergiam ao mesmo tempo, o que mostra que não só os elementos estéticos são importantes para a busca de legitimação de gêneros musicais. Algumas memórias construídas sobre a bossa nova valorizam um dos projetos que estavam sendo propostos e acabam atribuindo diferenciações e rupturas que não se concretizavam na prática.

O objetivo não era ficar apenas restrito à produção dos discursos, mas à forma como se efetivavam – ou não – nas obras. Nesse sentido, pudemos perceber que eram construídos discursos de identidade musical que, no entanto, também eram permeados pelas mediações da indústria fonográfica, que colocavam novas questões para os

²⁶ CAMPOS, Augusto de. “Da Jovem Guarda a João Gilberto”. In: _____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 57.

artistas. Foram importantes tanto as intenções dos artistas, expressas em entrevistas e diversas declarações, quanto a crítica formulada às suas canções, bem como a análise das obras.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FIGUEIREDO, Anna Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: Hucitec, 1998.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação. UFF. História, 2008. 155f.

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

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 43, São Paulo, jun. 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual." In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.