

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“SOU DIVINA, SIM SENHOR”: A importância de Elizeth Cardoso no cenário musical brasileiro da década de 1960.

Angela Teixeira de Almeida¹

RESUMO: Elizeth Cardoso (1920 -1990) viveu várias fases da música popular brasileira e tentou adaptar essas mudanças em seu repertório. A cantora, reconhecida pela sua elegância ao cantar e pelos arranjos musicais impecáveis dos seus discos, teve uma carreira extensa, com mais de 110 álbuns gravados de 1950 a 1991, formando um amplo repertório e marcada por vários sucessos. A cantora, que dos programas de rádio e nos discos, transitou entre diversos estilos e ritmos, tendo inclusive uma participação fundamental no surgimento da Bossa Nova, ao gravar o clássico disco “Canção do Amor Demais” (1958) com canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e arranjos de João Gilberto. Desde modo, o objetivo deste projeto é analisar suas gravações entre 1960 e 1970, especificamente, os dois álbuns lançados em 1965 – “Elizeth sobe ao morro” e “Quatrocentos anos de Samba”, e o de 1970, - “Falou e Disse”, inseridos em um momento de transição do mercado fonográfico e da música popular brasileira, em que a Bossa Nova e o Tropicalismo produzem um deslocamento do Samba para uma posição periférica, a qual, inclusive, é identificada como um período de decadência. A proposta é contextualizar e questionar essa classificação de “decadência do samba” e identificar na produção fonográfica da intérprete, que usufruía de reconhecimento e de penetração no mercado musical do período, uma forma de resistência do samba, em sua produção fonográfica da década e nestes dois LPs em particular. Buscaremos, a partir deste estudo de caso, identificar, analisar e problematizar o espaço do samba na indústria cultural do período, em meio à Bossa Nova, Tropicália, Jovem Guarda e festivais musicais que contribuíram para a afirmação da decadência do Samba, ao mesmo tempo em que tentaremos, através do estudo da trajetória da intérprete, caracterizar sua obra como um esforço de resistência de uma cultura negra e popular, ao gravar Cartola e Nelson Cavaquinho, entre outros.

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da música, observamos que o papel da mulher tem sido revisto, inserindo o tema dentro de uma nova abordagem, em sintonia com as questões dos estudos de gênero, de tal forma que se amplia, na historiografia dos anos recentes, o levantamento das biografias de mulheres compositoras e intérpretes, destacando suas participações no cenário da música popular brasileira.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis. E-mail: angelalmeida0@gmail.com. Orientadora: Lúcia Helena Oliveira Silva.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A importância e a necessidade de tais estudos são inquestionáveis, pois rompem com um silenciamento e redimensionam o papel da mulher na produção musical nacional, ampliando o olhar da história a partir de novas fontes e abordagens de pesquisa.² Essas pesquisas ajudam a enriquecer o campo historiográfico, abrindo caminho para novas abordagens nos estudos de gênero na música.

A música popular esteve presente nos principais processos sociais recentes, “como forma de lazer e entretenimento, ligada à dança e ao convívio social, mas também como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais” (BAIA, 2011, p. 9) e por esse motivo ela se torna cada vez mais um objeto de estudo para pesquisadores de diversas áreas, tornando-se um importante documento histórico.

A partir da década de 1970, o interesse pelos estudos da música popular como meio de interpretar a sociedade brasileira, começou a crescer, sendo primeiramente estudada pelas áreas de Letras, Comunicação e Sociologia, e os estudos “depararam-se com a escassez e dificuldade de acesso às fontes primárias: os acervos públicos eram poucos e desorganizados e parte importante da documentação estava disponível apenas em arquivos particulares”, e na década seguinte, com o interesse da área de História, amplia o horizonte para novos estudos. (BAIA, 2013, p.155)

A área de História começa nos anos 1980, timidamente, a tomar a música popular como objeto de estudo, que pode ser considerado incorporado à área por volta do final da década de 1990, ainda que até hoje venha buscando um melhor posicionamento na hierarquia da disciplina. Quando esses estudos historiográficos acadêmicos se iniciam, existia uma concepção tacitamente estabelecida, mas amplamente aceita, do que seria *música popular brasileira*: ela era apreendida como uma certa linguagem desenvolvida em torno da música popular do Rio de Janeiro popularizada nacionalmente na década de 1930 através do rádio, num momento em que se operava a construção de uma identidade nacional. (BAIA, 2011, p.10-11)

É dentro dessa perspectiva que a música popular daquele período está ganhando maior atenção, nos estudos de Napolitano (2001; 2007); Severiano e Mello (2006); Tinhorão (1981). Além dos já citados, merecem destaque também os trabalhos dos jornalistas, pesquisadores e críticos como Ruy Castro, Sérgio Cabral, João Máximo,

² Vários autores e autoras estão colaborando para o crescimento dos estudos de gênero na música popular brasileira, sendo que entre outros podemos citar Cruz (1992), Avancini (1996), Matos (2005), Amorin (2009), Murgel (2010) e Jacomel (2012).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Augusto de Campos, Tárík de Souza, entre outros¹, que nos seus minuciosos relatos sobre o cenário musicais, seja nos textos biográficos ou de movimentos musicais, contribuem para um pensar sobre a música popular do período estudado.

A historiografia deve considerar as fontes que estão em outro suporte, para além do papel, e Napolitano (2008) afirma:

As fontes audiovisuais e música ganham crescentemente espaço na pesquisa historiográfica. Do ponto de vista metodológico, são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. (p. 236)

O trabalho de Napolitano (2008) torna-se relevante para pensarmos nas formas de estudos da música, que segundo ele engloba várias dimensões, como a letra que dá sentido histórico cultural da obra, o contexto sonoro da canção (com entonações, colagens, acompanhamentos, mixagens, etc.), a sua materialidade melódica (na maneira palavras, fonemas e sílabas são agrupadas), a *performance* vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes) e o veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe). (NAPOLITANO, 2008, p. 271)

¹Sobre tal contexto destacam-se em termos acadêmicos trabalhos como Morais (2000), Teixeira (2002), Nunes (2010), Lopes (2011) e Nascimento (2014), entre outros.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Nossa intenção aqui é pensar o samba e suas letras a partir de obra temporalmente determinada de uma intérprete de destaque, para delimitar a circulação e a recepção do ritmo na década de 1960, enquanto representação social, histórica e ideológica.

A década de 1960 resulta de grandes transformações, tanto no campo industrial quanto cultural, que já estavam em andamento na década anterior, quando a era do Rádio abria espaço para a televisão, que surgia como nova fonte de expansão dos sucessos musicais e das propagandas, entre outras novidades.

O cenário cultural da segunda metade do século XX no Brasil apontava, então, para a consolidação do mercado de bens simbólicos e culturais na medida em que a nova sociedade urbana industrial buscava o acesso ao universo cultural antes visitado, em sua maioria, pelas camadas mais privilegiadas da sociedade. Um dos mais importantes efeitos do sistema capitalista sobre a cultura é o surgimento, proliferação e adaptação do meio de comunicação televisivo. Com a presença da televisão nos lares, surge, de certo modo, uma unidade nacional midiática, pois, nas palavras de Beatriz Sarlo, “com a televisão todas as subculturas participam de um espaço nacional-internacional que adota características locais segundo a força que tenham as indústrias culturais de cada país.” (JACOMEL, 2012, p. 20)

O sucesso dos programas musicais televisivos levou várias intérpretes a começarem uma carreira de apresentadoras, mostrando todo seu engajamento com o palco e o público onde elas brilhavam nas emissoras de sucesso da época, como a cantora e compositora Maysa, que na em 1958 já estreava um programa seu na TV Record ou Eliseth Cardoso, com o programa “Bossaudade” em 1965 na mesma emissora.

A televisão com seus programas musicais e festivais ajudou a propagar ainda mais a música popular, permitindo um avanço também da indústria fonográfica. Assim, Morelli (2008) menciona essa valorização do nacional-popular pelo público ouvinte e pelas gravadoras.

A consolidação da música popular brasileira nos anos 1960 como instância autônoma, movimentada principalmente nos festivais musicais da televisão, acabou por legitimar produções de conteúdo nacional-popular. Como este processo ocorreu concomitantemente ao crescimento da indústria fonográfica e a segmentação do mercado, esta distinção entre artistas engajados representantes da “verdadeira MPB”, se reproduzia também nos catálogos das gravadoras. Esta distinção colocava os produtos culturais em posições antagônicas no mercado; de um lado uma produção de circulação

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

restrita e de outro uma produção de circulação ampliada, que acabavam influenciando e orientando posições na própria prática da indústria e na crítica especializada (MORELLI, 2008, p.95)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Nesta instância é importante ressaltar que o panorama cultural, social e político encontra-se em grandes transformações e a ampliação da indústria fonográfica, que irá nos ajudar a pensar nos interesses mercadológicos do período no qual o país atravessa uma ditadura.

É nesse contexto que o setor fonográfico se expande. Com números que apontam grandes expansão no período, vemos que o setor não se amplia desvinculado do desenvolvimento de outros, tendo sido, igualmente favorecido pela conjuntura econômica em transformação. Rita Morelli (1991) e Enor Paiano (1994) acrescentam dados similares quando falam no crescimento médio de 400% nas vendas de discos entre 1965 e 1972. (DIAS apud ALMEIDA, 2005, p. 27).

Sobre a questão dos músicos na década de 1960, Morelli (apud Almeida, 2005) declara que a sua relação com compositores, gravadoras e outros parceiros como Estado, rádio e televisão, foram afetadas com essa ampliação. Segundo Almeida (2005) utilizando os estudos de Morelli, afirma:

que ainda em 1964, Castelo Branco Assinou a Lei 4.480, que tornou os direitos autorais tributáveis pelo Imposto de Renda. Daí em diante, a intervenção estatal sempre tendeu para a proteção dos interesses do mercado fonográfico, da grande indústria. Além disso, a antiga relação clientelista entre os radialistas e as entidades protetoras dos direitos autorais nas décadas de 1930 e 1940, perde-se na medida em que o amadorismo nas rádios vai sendo substituído pelo profissionalismo especializado. E com as novas tecnologias de gravação e imagem, ocorreu também uma inversão nos papéis dos compositores e intérpretes: “[...] o lugar central que o autor havia ocupado nos negócios da música nos tempos em que predominavam as execuções ao vivo e a reprodução gráfica das obras era agora ocupado pelo intérprete [...]” (MORELLI, 2000, p.131). (ALMEIDA, 2005, p. 28)

Napolitano (2010) completa que o “surgimento de novas estratégias de promoção, de produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível deste processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte, no caso da música e da indústria televisiva”. (p. 07)

É nesse ambiente que o samba tenta se revalorizar, em meio ao novo estilo, a Bossa-Nova que atrai a juventude universitária da Zona Sul carioca. Com seu ritmo, mais assimilável pelo estrangeiro do que o do samba tradicional, ele transpõe fronteiras.

O grande legado da Bossa Nova, em que pesem os mitos historiográficos em torno deste movimento, foi o de deslocar o pólo mais dinâmico de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

criação e debate musical em vários níveis: cultural, ideológico, sociológico. Para alguns analistas, este processo foi a confirmação da “expropriação” cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada, em relação ao povo “pobre e negro”. Para outros, salto qualitativo em direção ao primeiro mundo da música. (NAPOLITANO, 2010, p. 14)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Se as ideias de “linha evolutiva”, com seus problemas de simplificação e esquematismo, estabelecem uma sequência do samba para o samba canção, do samba canção para a bossa nova, da bossa nova para tropicália, enquanto consolidação da MPB, demonstra no entanto certo didatismo, a escolha de Elizeth Cardoso como personagem de análise permite vislumbrar a trajetória de uma intérprete reconhecida tanto pelo público como pela crítica por entre esses momentos ou estilos.

O projeto aqui apresentado busca analisar a trajetória artística da cantora Elizeth Cardoso na década de 1960², focando em três gravações de maior destaque em sua discografia, “Elizeth sobe ao morro” e “Quatrocentos anos de Samba”, lançados em 1965, e “Falou e Disse”, de 1970, que são obras que enfatizam o samba como ritmo e como identidade musical em um contexto que, para muitos críticos e historiadores, caracteriza o período como marcado por uma “decadência do samba” em meio à um cenário cultural e político intenso e dinâmico com as referências do próprio samba, da bossa nova, da Tropicália, da Jovem Guarda, das canções de protesto, dos festivais da TV Record e Excelsior de São Paulo.

A discografia de Elizeth Cardoso³ apresenta quarenta LPs gravados no país, excluídos os discos de 78 RPM e os compactos simples e duplos, sendo que entre 1960 e 1970 foram vinte e um LPs produzidos pela Copacabana (18), Festa (1) e Museu da Imagem e do Som (2)⁴, sendo que as canções românticas sempre foram uma marca de sua obra, tanto que ela afirmou em entrevista de 1968 que percebia com clareza a imagem que sua voz e sua figura projetavam:

² Velon (2015) identifica na carreira da cantora cinco momentos em que sua identidade vocal, com a tessitura e o timbre específicos, vinda da rua volta para o público transitando pelo choro, o samba-canção, a bossa nova e o samba. A cantora lançou, ao longo da carreira, mais de quarenta LPs, sendo que entre 1960 e 1970 foram treze álbuns solos em estúdio - *A Meiga Elizeth* (1960), *A Meiga Elizeth nº 2* (1962), *Grandes Momentos* (1963), *A Meiga Elizeth nº 3* (1963), *Elizeth Interpreta Vinícius* (1963), *A Meiga Elizeth nº 4* (1963), *A Meiga Elizeth nº 5* (1964), *Quatrocentos Anos de Samba* (1965), *Elizete Sobe o Morro* (1965), *Muito Elizeth* (1966), *A Enluarada Elizeth* (1967), *Momento de Amor* (1968) e *Falou e Disse* (1970) – quatro em conjunto - *Sax Voz* (1960), *Sax Voz nº 2* (1961), *A Bossa Eterna de Elizeth e Cyro* (1966) e *A Bossa Eterna de Elizeth e Cyro nº 2* (1969) – e cinco ao vivo e em conjunto - *Ao Vivo no Teatro João Caetano Vol. I* (1968), *Ao Vivo no Teatro João Caetano Vol. II* (1968), *Elizeth e Zimbo Trio Balançam na Sucata* (1969), *Elizeth no Bola Preta com a Banda do Sodré* (1970) e *É de Manhã* (1970).

³ Vide Elizeth Cardoso, In: Cantoras do Brasil. Disponível em http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/elizeth_cardoso.htm Visitado em 01/02/2019.

⁴ Sendo que se os discos da década de 50 traziam composições de Ataulfo Alves, Ary Barroso, Cyro

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Monteiro, Tom Jobim, Tito Madi, Herivelto Martins e Dolores Duran, e os da década de 60 apresentavam obras de Baden Powell, Paulo César Pinheiro, Chico Buarque, Toquinho, Edu Lobo, Maurício Tapajós, Hermínio Bello de Carvalho, Milton Nascimento, Fernando Brant, Aldir Blanc, Roberto e Erasmo Carlos, Dori Caymmi, Carlos Lyra, Capinam, Edu Lobo, entre outros artistas consagrados, por sua vez os três álbuns dedicados especialmente ao samba apresentam músicas de Zé Keti, Dunga, Luis Antônio, Nelson Sargento, Candeia, Anesca do Salgueiro, Noel Rosa de Oliveira, João Nogueira, Picolino da Portela, Jair do Cavaquinho, Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola, entre outros, que estavam em início de carreira e/ou restritos a um público específico.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Quando se canta uma música alegre a gente precisa se transportar para o mundo. O ritmo já leva a gente. Mas o gênero romântico me atinge mais. As pessoas que me ouvem cantar, que me conhecem, sabem que é com a música romântica que me identifico. (COSTA, 1968, Caderno B, p. 1)

Mas a cantora nunca se manteve acomodada e sempre buscou transitar por uma amplitude de ritmos e experiências, sendo sempre recorrente uma proximidade com o samba, algo que a *Revista do Rádio*, de 27 de junho de 1950, em uma matéria sobre a emissora Guanabara, em que a cantora era artista exclusiva já afirmava:

Elisete Cardoso, cognominada “a sambista 40 graus `a sombra”, dado o estilo personalíssimo com que interpreta os nossos ritmos populares, vem caminhando a passos largos para o estrelato radiofônico. Ela estreou, há pouco, no suplemento de gravações, criando o samba “Braços Vazios”, na Fábrica Star”. (s/n – NOMES DA GUANABARA, 1950, p. 11).

A análise do repertório de “Elizeth sobe ao morro”, “Quatrocentos anos de Samba” e “Falou e disse” e das trinta e seis letras das músicas que compõem os discos permitirão um contraste com os demais trabalhos da cantora, identificando um projeto de defesa do samba em um momento em que este se torna menos valorizado, marcando uma transição do ritmo de símbolo nacional na década de 1930 até um ambiente desfavorável a ele, entre outros motivos por uma ampliação de ritmos e uma nascente segmentação da industrial cultural e fonográfica e na consolidação da MPB.

Sobre isso, Napolitano (2010) declara:

A ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de um novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e, no consumo de música popular. Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação. Na metade da década novas parcelas de ouvintes/consumidores foram agregados a esse novo quadro musical, oriundos, sobretudo, da classe média baixa (sociologicamente falando, as classes C e D), devido à presença marcante da televisão, como novo veículo musical de massa, a partir do início da década de 60. (NAPOLITANO, 2010, p. 14)

Aguiar (1989) também comenta essa transição:

No plano formal a Bossa Nova silencia o batuque e a estridência do samba, fundindo-o ao jazz e ao “be bop”⁵, que é uma concepção jazzística mais

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

recente mais "cool", elaborada, contida, anti-contrastante. O movimento mescla temas e ritmos musicais. A paisagem carioca é um motivo constante para se fazer Bossa Nova. (AGUIAR, 1989, p.104)

⁵ “O Bebop representa uma das correntes mais influentes do Jazz. Seu nome provém da onomatopéia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma "melodia" cheia de pequenas notas. Segundo alguns jazzistas, as melodias ágeis e velozes do seu estilo musical se assemelhavam ao som produzido pelos martelos nas obras das ferrovias”. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bebop> Visitado em 29/01/2019

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Nesse período o conceito de Música Popular Brasileira está em discussão, devido a grandes acontecimentos políticos, ideológicos e culturais da época, houve necessidade de reformular os conceitos sobre a música popular ⁶.

Para Napolitano, inclusive

“sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira *instituição*, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira”, assim esse novo ritmo tinha a “capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz*”. (NAPOLITANO, 2010, p. 07)

Ainda sobre o conceito de Música Popular Brasileira percebe-se que:

Os estudiosos do conceito mostram-se atentos para os aspectos ideológicos da categoria MPB e para a maneira como se utiliza a sigla na prática corrente de se reinventar tradições e, de certa forma, de se reconstruir politicamente a memória popular. Essas reflexões em torno do conceito são bastante importantes, ao mostrarem como a utilização do termo MPB implica, em certos casos, uma reificação de uma categoria criada num momento — início a meados dos anos 60 — de efervescência política e de preeminência do ideário nacional-popular. Com sua especificidade bem demarcada por trabalhos como os de Marcos Napolitano (1999), a MPB, em vez de englobar a nossa música popular por excelência, aparece cada vez mais como um “conjunto de valores estéticos e ideológicos” cujo processo histórico ocorrido ao longo dos anos 60 mescla-se com a própria institucionalização da indústria cultural e de um discurso sócio-cultural acerca do Brasil “urbano e moderno” que se configurava naquele momento. (NAVES, 2001, p. 5)

Elizeth Moreira Cardoso (1920-1990), conhecida como A Divina, carioca de origem humilde, iniciou carreira profissional como cantora na Radio Guanabara em 1936, à convite de Jacob do Bandolim e foi testemunha ocular e agente do processo de consolidação da Música Popular Brasileira em suas várias nuances.⁷

Elisete Cardoso⁸ começou cantando num dos principais programas da Rádio Guanabara (agora, instalada na rua primeiro de Março, 123), o Programa suburbano, apresentado pelos locutores Xavier de Souza e Cristovão de Alencar (pseudônimo do compositor e radialista Armando Reis, também chamado no rádio de Amigo Velho), ao lado de artistas famosos da época, como Noel Rosa, Vicente Celestino, Aracy de Almeida e Marília Batista. Foi no dia 18 de agosto de 1936. (CABRAL, 1991, p. 28)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

⁶ “É justamente o ambiente cultural da Bossa Nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a Bossa Nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Tomemos dois exemplos: Através de elementos estéticos oriundos da Bossa Nova, Elis Regina assimilou estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também através da BN que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição”. (NAPOLITANO, 2010, p. 16)

⁷ Dados biográficos encontrados em Elizeth Cardoso, no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/Elizeth-Cardoso/dados-artisticos> Visitado em 01/02/2019.

⁸ Cabral escolheu a grafia Elisete, pois segundo ele, “a língua não pode ser submissa ao arbítrio dos cartórios”. (CABRAL, 1991, p. 10)

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Esta mulher negra e com uma vida amorosa intensa, em uma sociedade machista e em um campo artístico dominado por homens buscou alcançar reconhecimento, sucesso e liberdade através de vários papéis e iniciativas.

Assim, foi cantora na Rádio Educadora, Rádio Transmissora, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Cruzeiro do Sul (SP), Rádio Mauá, Rádio Tupi, Rádio e TV Record (SP) e Rádio Nacional, e gravou seu primeiro disco em 78 RPM pela Star, que foi retirado de circulação por problemas técnicos, sendo que o segundo trabalho, com “Canção de Amor” alcançou sucesso e projetou-a artisticamente.

Atuou no cinema em "Coração materno" (1951), de Gilda de Abreu, "É fogo na roupa" (1951), de Watson Macedo, "O Rei do samba" (1952), de Luís de Barros, "Carnaval em lá maior" (1956), de Adhemar Gonzaga., "Na corda bamba" (1958), de Eurides Ramos; "Com a mão na massa" (1958), de Luís de Barros, "Pista de grama" (1958), de Haroldo Costa, e "Orfeu do Carnaval" (1959), de Marcel Camus.

Participou da histórica gravação da "Sinfonia do Rio de Janeiro" (1954, WEA / Continental), de Tom Jobim e Billy Blanco, com arranjos de Radamés Gnattali, ao lado de Dick Farney, Emilinha Borba e Gilberto Milfont, lançou seu primeiro LP em 1956, "Canções à meia luz com Elizeth Cardoso" (Continental) e em 1958 gravou o antológico LP "Canção do amor demais" (Copacabana), com músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, considerado o marco da bossa-nova, por causa de sua interpretação e do acompanhamento ao violão de João Gilberto em "Chega de saudade" e "Outra vez".

Iniciou-se como intérprete de choro, gravou grandes sucessos do samba-canção e da bossa nova, passando pelo samba jazz, e em 1960 estreou o programa "Nossa Elizeth", na TV Continental do Rio de Janeiro, ao lado do violonista Baden Powell, quando lança o LP “A meiga Elizeth”⁹, seu campeão de vendas e que originou uma série de mais quatro LPs com o mesmo título naquela primeira metade da década de 1960.

No entanto, a carreira construída nessa intersecção de diferentes ritmos sempre apresentou o samba em seu repertório, como o enorme sucesso de gravações como a de “Mulata Assanhada”, de Ataulfo Alves, no LP Sax – Voz (Copacabana, 1960) gravado com Moacyr Silva, ou "Na cadência do samba", de Ataulfo Alves e Paulo Gesta, em um

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

⁹ A herança do samba-canção se faz presente com canções como com "Nossos momentos" (Luiz Reis - Haroldo Barbosa), "Tome continha de você" (Dolores Duran - Edson Borges) e "Notícia de jornal" (Luiz Reis - Haroldo Barbosa), entre outras.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

disco de 78 RPM, em 1962, pela mesma Copacabana na qual lançava no mesmo ano o LP “A Meiga Elizeth nº 2”, com repertório semelhante ao disco anterior de mesmo nome, e que por seu enorme sucesso será incluída no número 3, lançado em 1963.

Mostrando sua versatilidade, em outubro de 1964 apresentou-se em espetáculo no Teatro Municipal de São Paulo acompanhada de orquestra sob a regência de Diogo Pacheco e interpretou "Bachianas brasileiras nº 5" de Villa-Lobos, recital que foi apresentado, com elogios de crítica, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 1965, Elizeth assistiu ao espetáculo Rosa de Ouro, no qual Hermínio Bello de Carvalho lançou a cantora Clementina de Jesus, trouxe de volta aos palcos Araci Cortes, que fizera sucesso no teatro de revista nos anos 1930 e 1940, e formou um conjunto com gente que jamais participara de algo similar: Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro e Nelson Sargento. O espetáculo foi apresentado no minúsculo Teatro Jovem, em Botafogo, hoje transformado num centro religioso. Elizeth ficou tão encantada que procurou Hermínio Bello de Carvalho e manifestou sua intenção de gravar as músicas do show. Resultou daí o belíssimo Elizeth sobe o morro, jóia da discografia brasileira. (AGUIAR, 2010, p. 172)

Assim, no mesmo ano, do espetáculo "Rosa de ouro" originou-se o LP "Elizeth sobe o morro", que entre seus méritos apresenta a primeira gravação de Nelson Cavaquinho e a primeira composição gravada de Paulinho da Viola, além da participação de Nelson Sargento, Elton Medeiros, Raul Marques, Buci Moreira e outros nas gravações das canções.

Ainda em 1965, como demonstração do trânsito entre estilos, também estreou o programa "Bossaudade" na TV Record de São Paulo, que esteve no ar durante dois anos, e realizou o show "Vinícius, poesia e canção", no teatro Municipal de São Paulo.

A aproximação com o samba se apresenta novamente no LP “A Enluarada Elizeth” (1966), produzido por Hermínio Bello de Carvalho, que embora tenha um repertório minoritário do ritmo contou com a participação de Cartola, Pixinguinha, Clementina de Jesus e Codó.¹⁰

Também em 1970 lança o LP "Falou e disse", que trazia pela primeira vez uma música de João Nogueira, "Corrente de aço", “Você Foi Um Atraso Em Meu Caminho”,

¹⁰ A última faixa do LP, de número onze, oferece uma antologia de sambas da Mangueira, com “Fiz por você o que pude” (Cartola), “Pranto de poeta” (Nelson Cavaquinho / Guilherme de Brito), “Mangueira” (Assis Valente / Zequinha Reis), “Mundo de zinco” (Wilson Batista / Antônio Nássara), “Semente do

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

samba” (Hélio Cabral), “Lá em Mangueira” (Herivelto Martins / Heitor dos Prazeres), “Onde estão os tamborins” (Pedro Caetano), , “Levanta Mangueira” (Luis Antônio), “Sabiá da Mangueira” (Benedito Lacerda / Eratóstenes Frazão), “Exaltação à Mangueira” (Enéas Brites da Silva / Aloísio Augusto da Costa), “Praça Onze” (Herivelto Martins / Grande Otelo), e “Despedida de Mangueira” (Benedito Lacerda / Aldo Cabral), esta última com participação especial de Cartola e Clementina de Jesus.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de Picolino da Portela e Jair do Cavaquinho, “Foi um rio que passou em minha vida”, de Paulinho da Viola, entre outros, e em 1973 estreou o programa Sambão na TV Record de São Paulo e fez sucesso com "Eu bebo sim", Luís Antônio e João Violão, e "Naquela mesa", de Sergio Bittencourt, uma homenagem a Jacob do Bandolim feita por seu filho, com quem Elizeth canta em dupla, e no ano seguinte foi tema do enredo da Escola de Samba Unidos de Lucas, que obteve o 2º lugar (do 2º grupo) no desfile com "Mulata maior, a Divina", mostrando mais uma vez sua ligação com o ritmo.

Uma das grandes estrelas de nossa música popular, ao longo de sua carreira foi chamada carinhosamente de "A Divina", título criado por Haroldo Costa, e teve vários outros apelidos: "A Magnífica" (criado por Mister Eco), "Enluarada" (criado por Hermínio Bello de Carvalho), "Mulata maior", "Lady do samba", "A noiva do sambacção", além de "Machado de Assis da seresta", enquanto transitava por experiências estéticas distintas, mas sem nunca perder o samba de vista.

Uma curiosidade na forma como a trajetória pessoal, a cultura e a política se mesclam com lógicas e contradições é que a mulher negra, desquitada, forte e autônoma, que em 1960 cantou o jingle da campanha vice-presidencial de João Goulart¹¹, em 1963 também apoiou o presidencialismo no plebiscito de 1963¹² e em 1966 esteve no Senegal (juntamente com Clementina de Jesus, Elton Medeiros e Paulinho da Viola) participando do Festival de Arte Negra, em 1968 capitaneou um show histórico no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro com o objetivo de levantar fundos para o Museu da Imagem e do Som¹³, por outro lado, em 1970 participou de um show no Maracanã para comemoração dos 6 anos do golpe militar de 1964.

CONCLUSÃO

Assim, é importante destacar que no estilo dilacerado da música de fossa encontram-se características próprias no que dizia respeito à dor de amor masculina, expostas tanto em canções como as de Lupicínio Rodrigues e Herivelto Martins, e a feminina, observadas em canções como as de Dolores Duran e Maysa.

No entanto, há uma clara diferenciação narrativa, pois a dor de amor cantada por essas mulheres traz em si uma autocrítica carregada de culpa, com o sofrimento da solidão e a dor da espera, enquanto os homens cantam acusações de traição e ingratidão, de modo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

que o fracasso amoroso no caso feminino é visto como uma falha de si e no masculino, do outro.

Se em alguns momentos essa culpabilização da mulher na composição feminina possa reforçar algum estereótipo, também são demonstrações de força, de protagonismo, e a própria vida pessoal dessas cantoras-compositoras desafiava o "regime de domesticação" que buscava se impor ao sexo feminino, e elas se apresentavam como donas de suas vidas e não aceitam críticas sobre seus comportamentos, pois cantavam nas melhores boates cariocas, viviam uma vida boêmia e conviviam com intelectuais e políticos.

Em um período de intensas mudanças essas composições e as suas formas de vida, tal qual poderosas performances, se apresentassem como referenciais de afirmação de identidade e de luta das mulheres em diversas esferas da vida pública e privada, e que, inegavelmente, colaborassem significativamente para mudanças culturais que se projetam para além do contexto musical de suas época.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Joaquim Alves. *Música Popular e Indústria Cultural*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Campinas: UNICAMP, 1989

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do Rádio Nacional*. Ed. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2012.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB - A História de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB - A História de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Angela T. *Música, Gênero e Dor de Amor: as composições de Dolores Duran e Maysa (1950 – 1974)*. Dissertação de Mestrado em História. Assis: UNESP, 2017.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa: O discurso social da MPB (1965 – 1975)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Campinas: UNICAMP, 2005.

AMORIN, Ana Maria Martins. *A mulher e o samba: a violência cantada*. Padê: Est. em Filos., Raça, Gên.e Dir. Hum. Brasília, v. 1, n. 1/2, p. 89-102, jan./dez. 2009 AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BAIA, Silvano F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*.

Doutorado em História. São Paulo: USP, 2011.

BAIA, Silvano Fernandes. *A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira*, In: Per Musi, Belo Horizonte: n.29,

**ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História
Rio de Janeiro/RJ, 2021**

2014, p.154-168.

BANN, Stephen. *As invenções da História: Ensaio sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BITTENCOURT, Sérgio. *Nobreza européia se curvou ante Elizeth e ritmo de samba-enredo*. O Globo, Rio de Janeiro, p.5, 31 mar.1972.

BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fraturas e paixão*. Uma análise das letras de Oreste Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Guilherme de Brito, Nelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachaca e um estudo sobre Kitsch. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: Uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1991.

CABRAL, Sérgio. *Elizete Cardoso chega aos 25 anos de rádio com prestígio, adjetivos e título de melhor*. Jornal do Brasil, Caderno B p.3, 4 ago. 1961. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)

CABRAL, Sérgio. *MPB na Era do rádio*. São Paulo: Luzili Editora, 2011.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. *Arquivos pessoais são arquivos*. Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 45, f. 2, p. 27-39, jul. dez. 2009.

CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário biográfico da música popular*. Rio de Janeiro; Edição do autor, 1965.

CARVALHO, Hermínio Belo de. *Elizeth Cardoso em 21 de Julho de 1970*.

Depoimentos para a posteridade. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Col. Memórias e Sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e História*. Revista História, São Paulo: n. 119, dez. 1988.