

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

ELIZETH CARDOSO E O CANTO POPULAR URBANO BRASILEIRO –
CINCO DÉCADAS EM CINCO MOMENTOS

MARCELA DA SILVA VELON

RIO DE JANEIRO, 2015

ELIZETH CARDOSO E O CANTO POPULAR URBANO BRASILEIRO –
CINCO DÉCADAS EM CINCO MOMENTOS

Por

MARCELA DA SILVA VELON

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Inês de Almeida Rocha.

Rio de Janeiro, 2015

- V443 Velon, Marcela da Silva.
Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro – cinco décadas em cinco momentos / Marcela da Silva Velon, 2015.
151 f. ; 30 cm + 1 DVD
- Orientadora: Inês Rocha.
Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
1. Cardoso, Elizeth, 1920-1990 - Crítica e interpretação. 2. Música popular - Brasil - História e crítica. 3. Canto. 4. Música - Semiótica.
I. Rocha, Inês. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de pós-Graduação em Música.
III. Título.

CDD – 782.421640981



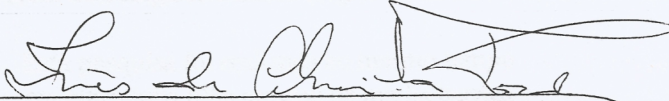
UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

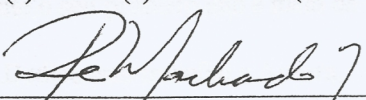
ELIZETH CARDOSO E O CANTO POPULAR URBANO BRASILEIRO:
CINCO DÉCADAS EM CINCO MOMENTOS

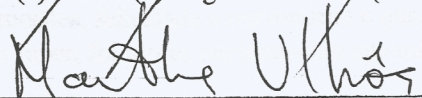
por

Marcela da Silva Velon
Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Professor(a) Doutor(a) Inês Rocha (Orientador(a))


Professor(a) Doutor(a) Regina Machado (UNICAMP)


Professor(a) Doutor(a) Martha Uhlôa (UNIRIO)

Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2015.

Na segunda quinzena de julho de 2013 descobri que estava grávida.
Nesta mesma semana realizei a formação de Jeannette LoVetri e
recebi a notícia de que havia passado na prova do mestrado.
Foram dias mágicos e muito alegres na minha vida.

Esta pesquisa foi realizada ao mesmo tempo
em que minha filha cresceu na minha barriga
e durante o seu primeiro ano e meio de vida.

Dedico este trabalho a Aurora,
com quem dividi todos os meus pensamentos,
emoções, felicidade e nervosismo e que,
sem saber, foi muito paciente com sua mãe.

Dedido também a Elizeth Cardoso e a todos os envolvidos na realização de suas gravações
(compositores, arranjadores, músicos acompanhantes, produtores, engenheiros de som,
amigos), pois muito me emocionaram e fizeram crescer em mim o fascínio e
o amor pela canção popular brasileira e por cantar.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi parcialmente financiada pela CAPES, portanto agradeço aos contribuintes e ao governo federal que possibilitaram realizá-la com maior tempo disponível.

Agradeço à minha orientadora Inês Rocha pelo acompanhamento e motivação; aos professores Pedro Aragão e Martha Ulhôa que participaram da banca de qualificação com apontamentos valiosos; aos professores José Nunes Fernandes, Silvio Merhy, Claudia Azevedo, Samuel Araújo e novamente Pedro Aragão e Martha Ulhôa pelo aprendizado – as disciplinas me transformaram como musicista e me abriram um novo caminho como pesquisadora.

Agradeço especialmente a Samuel Araújo que me fez repensar meu entendimento sobre música e sobre minha atuação como musicista com a disciplina ‘música e justiça social’.

Agradeço aos entrevistados Amélia Rabello, Áurea Martins, Luiz Otávio Braga e Maurício Carrilho pela generosidade e contribuição mais que valerosa para a pesquisa. Agradeço ainda à Luiz Otávio Braga por ceder DVD e livro de seu acervo particular.

Agradeço especialmente ao meu irmão, Max Velon, que pacientemente me acompanhou nas entrevistas e realizou o registro áudio-visual. A qualidade profissional se deve à sua generosidade. Agradeço à Capim Filmes, que na pessoa do meu irmão, contribuiu com equipamento e tempo para me acompanhar nas entrevistas. Esse trabalho também resultou em mais um rico acervo sobre Elizeth Cardoso a partir destas entrevistas.

Agradeço ao Museu da Imagem e do Som (MIS), à Biblioteca Nacional e ao Instituto Moreira Sales (IMS) pelo acervo disponibilizado, especialmente a Fernando Krieger (IMS) por quem sempre fui recebida com muita atenção e gentileza. Agradeço ainda ao IMS por ceder arquivos digitalizados de seu acervo, enriquecendo tanto o conteúdo da dissertação quanto do pôster e da comunicação apresentados no ANPPOM e SIMPOM de 2014, respectivamente, ambos resultados do processo de pesquisa.

Agradeço a Maria Luiza Kfoury e José Ramos Tinhorão, cujos acervos doados ao IMS constituíram base da pesquisa realizada. Sem a preocupação em preservar a memória da música popular brasileira, muitos trabalhos como este provavelmente não teriam sido realizados.

Agradeço às pessoas que participaram respondendo ao questionário criado para enriquecer a pesquisa: Andréa Dutra, Andréia Mota, Carolina Assad, Daniel, Eliza Pragana, Gabriela Buarque, Gracia, Grazie Wirtti, Heloisa Guimarães, Joana Duah, Luiza Sales, Manu Santos, Marcela Mangabeira, Marcelo Rodolfo, Mariana Bernardes, Marina Siqueira, Nina Wirtti, Rose Naiff, Tomaz Retz e Thiago Kobe.

Agradeço a minha mãe, Lucia Cristina,
e a meu companheiro, João, pelo apoio.

À todos, meu agradecimento sincero.

VELON, Marcela da Silva. *Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro – cinco décadas em cinco momentos*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A cantora Elizeth Cardoso (1920-1990) participou ativamente durante 54 anos no cenário musical brasileiro. De forma produtiva e criativa, a intérprete produziu algumas gravações que permaneceram na história da discografia nacional. Realizamos duas análises integradas: uma abarcou o conteúdo histórico e outra as interpretações registradas em fonogramas. Foram coletados dados em acervos do Instituto Moreira Sales (IMS), do Museu da Imagem e do Som (MIS), da Hemeroteca da Biblioteca Nacional (BN), em acervos particulares, e na realização de entrevistas. Utilizamos como principais fundamentos teóricos os conceitos de *campo*, *habitus* e *capital* de Pierre Bourdieu (2003) e a semiótica da canção de Luiz Tatit (2012)[1996], em proposta ampliada por Regina Machado (2012). Dessa forma, pretendemos contribuir para a continuidade das pesquisas sobre canto popular brasileiro em âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Elizeth Cardoso. Canto popular brasileiro. Análise música popular. Semiótica da canção.

VELON, Marcela da Silva. *Elizeth Cardoso and the Brazilian urban popular song - five decades through five times*. 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This study sought to understand Elizeth Cardoso of a long stay in fifty-four (54) years in the Brazilian music scene. Productively and creatively, the singer made some recordings that remained in the history of national discography. We conducted two integrated analyzes: one covered the historical content and other performances recorded in phonograms. Data was collected from the Instituto Moreira Sales (IMS), Museu da Imagem e do Som (MIS), Hemeroteca da Biblioteca Nacional (BN), private collections and through interviews. As the theory's foundation, the study gathered concepts from *habitus*, *field* and *capital* of Bourdieu (2003); the song semiotics developed by Luiz Tatit (2011)[1996] in an expanded proposal by Regina Machado (2012). This dissertation intends to enrich the Brazilian popular singing field of study considering its musicology perspective and its continuing proposal of a previous analysis.

Keywords: Elizeth Cardoso. Brazilian popular singing. Analysis popular music. The song semiotics.

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E DIAGRAMAS

Figura 1 – Fotografia em entrevista cedida ao jornal <i>Correio da Manhã</i> , ensaio em 1971....	29
Figura 2 – Fotografia em entrevista cedida à <i>Revista Cruzeiro</i> , em sua residência em 1970.	30
Figura 3 – Fotografia de show na revista <i>Amiga</i> , em 1977.....	31
Figura 4 – Fotografia de show no jornal <i>O Globo</i> , em 1990.....	31
Quadro 1 – Araci de Almeida.....	36
Quadro 2 – Marília Batista.....	36
Quadro 3 – Odete Amaral.....	36
Diagrama 1 – composição “Canção de amor” I	60
Diagrama 2 – composição “Canção de amor” II	61
Diagrama 3 – composição “Chega de saudade” I.....	76
Diagrama 4 – composição “Chega de saudade” II.....	76
Diagrama 5 – composição “Chega de saudade” III.....	77
Diagrama 6 – composição “Chega de saudade” IV.....	77
Diagrama 7 – composição “Chega de saudade” V.....	78
Diagrama 8 – composição “Chega de saudade” VI.....	78
Diagrama 9 – composição “Chega de saudade” VII.....	79
Diagrama 10 – composição “Chega de saudade” VIII.....	80
Diagrama 11 – composição “Chega de saudade” IX.....	80
Diagrama 12 – interpretação “Chega de saudade” I.....	83
Diagrama 13 – interpretação “Chega de saudade” II.....	83
Diagrama 14 – composição “Barracão” I.....	107
Diagrama 15 – composição “Barracão” II.....	108
Diagrama 16 – composição “Barracão” III.....	109
Diagrama 17 – composição “Barracão” IV.....	109
Diagrama 18 – improvisação melódica no verso 2 da segunda exposição.....	112
Diagrama 19 – improvisação melódica nos versos 6 e 7 da segunda exposição.....	113
Diagrama 20 – composição “Todo o sentimento” I.....	122
Diagrama 21 - composição “Todo o sentimento” II.....	122
Diagrama 22 - composição “Todo o sentimento” III.....	123

Quadro 4 – Análise do comportamento vocal.....	127
Quadro 5 –Gestualidade vocal.....	128
Quadro 6 – Informações complementares sobre as gravações.....	128

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O CANTO QUE VEM DA RUA, AS VOZES DE ELIZETH.....	17
1.1 Inserção de Elizeth Cardoso na música.....	23
1.2 O início de sua profissionalização na música popular brasileira.....	25
1.3 A estética vocal nas <i>lutas</i> de representação – primeiras observações.....	35
1.3.1 Tessitura vocal e timbre; a busca por uma identidade vocal.....	36
1.3.2 Elizeth, seus <i>erres</i> e seu vibrato.....	49
CAPÍTULO 2 – AS VOZES DE ELIZETH, O CANTO QUE VOLTA ÀS RUAS.....	53
2.1 Elizeth e o samba-canção: Segunda década, primeira gravação.....	54
2.1.1 Semiótica de “Canção de amor” (Chocolate – Elano de Paula)	59
2.1.2 Análise do comportamento vocal de “Canção de amor”.....	62
2.2 Elizeth e a bossa-nova: Novo paradigma na música popular brasileira.....	66
2.2.1 Semiótica de “Chega de saudade” (Tom Jobim – Vinícius de Moraes).....	74
2.2.2 Análise do comportamento vocal de “Chega de saudade”.....	81
2.2.3 “Elizeth foi Divina também no Municipal”.....	85
2.3 Elizeth Cardoso e o samba: O que há de novo na tradição.....	89
2.3.1 Elizeth Cardoso e Hermínio Bello de Carvalho.....	99
2.3.2 Semiótica de “Barracão” (Luis Antonio e Oldemar Magalhães).....	105
2.3.3 Análise do comportamento vocal de “Barracão”.....	109
2.4 Elizeth e os últimos registros.....	114
2.4.1 Semiótica de “Todo o sentimento” (Cristovão Bastos - Chico Buarque).....	121
2.4.2 Análise do comportamento vocal de “Todo o sentimento”.....	124
2.4.3 Quadros comparativos.....	127
2.4.4 Legado de Elizeth Cardoso, sua influência e seu público.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS	
Livros.....	144
Artigos científicos.....	145
Periódicos do Instituto Moreira Sales (acervo José Ramos Tinhorão)	145
Periódicos do Instituto Moreira Sales (acervo Maria Luiza Kfoury)	147
Periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.....	148
Entrevistas.....	149
Teses e dissertações.....	149
Fonogramas.....	150
ANEXO	
DVD contendo entrevistas e arquivos de áudio.....	151

INTRODUÇÃO

A prática como cantora e professora de canto popular foi, com o passar do tempo, se aprofundando em questionamentos que se iniciaram durante a primeira graduação em Bacharelado em Música Popular Brasileira e no decorrer da segunda graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), surgindo a necessidade de estudar mais sistematicamente o canto popular. Na especialização em musicoterapia, novos horizontes se delinearam – a área ampliou o conceito sobre música e suas funções – e a necessidade do estudo específico do canto popular se mostrou ainda mais necessária; a busca pelo entendimento do conhecimento da fisiologia e da anatomia da produção vocal aliados à produção estética.

No ano de 2013, ao realizar o curso de aprimoramento em voz – Formação Integrada em Voz (FIV)¹ – no Centro de Estudos da Voz (CEV) em São Paulo, parte das questões foram sanadas e novamente, sem expectativas anteriores, um novo paradigma surgia. Novas questões se projetavam: como se dava a construção da identidade vocal e que sentidos subjacentes estariam contidos no canto para além da técnica?

Neste mesmo ano, ao conhecer o trabalho de Jeannette LoVetri no FIV, realizei o curso de formação oferecido na *Shenandoah University*, Estado da Virgínia, EUA. Cantora de diferentes estilos e professora de canto consagrada principalmente em Nova York, LoVetri desenvolveu uma pedagogia para o canto popular contemporâneo – algo que observamos aparecer com timidez até mesmo em seu país. LoVetri cunhou sua proposta de *Somatic Voicework™ The LoVetri Method (SVW™)*² – ainda não publicado – e pretende abranger todos os estilos de canto popular aos quais nomeou de *Contemporary Commercial*

¹ Curso de aperfeiçoamento oferecido no Centro de Estudo da Voz, CEV, São Paulo, Brasil. Formação em 10 módulos durante o ano de 2013, completando total de 240 horas. Conteúdo resumido abordado: fisiologia e anatomia específicas e comparadas; avaliação vocal, comportamento vocal, distúrbios vocais, competência comunicativa, respiração, relação entre corpo e voz, voz artística (canto popular, canto erudito, teatro, dublagem, etc) e voz falada (profissional e não-profissional), treinamento perceptivo-auditivo, acústica. Foi oferecido material didático em *power-point* e textos, e realizadas provas e trabalho de conclusão de curso como avaliação.

² Curso de formação oferecido pelo *Contemporary Commercial Music Vocal Pedagogy Institute* na *Shenandoah University* (departamento de pedagogia vocal), no Estado da Virgínia, EUA. Formação em três níveis, com três dias de duração em cada nível. Foram realizados na mesma ocasião, no caso da autora, completando 72 horas. Com interessados provindos de toda parte dos EUA e 11 países, o curso é oferecido há 13 anos pela universidade em questão. O conteúdo abordado também abrange aspectos da ciência vocal, assim como o FIV, através de um pensamento funcional para a pedagogia vocal, porém voltado especificamente para o canto popular contemporâneo.

Music (CCM), abarcando desde a música *folk* até o *jazz* e os gêneros do teatro musical americano.

Com tais experiências e novos conhecimentos semeados, um desejo ainda maior se fortaleceu; compreender que caminho foi percorrido pelo canto popular brasileiro, mais especificamente o urbano, para se chegar até a sua expressividade atual.

Ao iniciar a busca de leitura sobre canto popular, sobre expressividade vocal e sobre aquilo que poderia ser uma “genealogia” do canto popular brasileiro – para então melhor estruturar o conhecimento teórico – o que era uma percepção tímida e incerta foi ampliada com a clareza de pesquisadores experientes. Estava constatada a dificuldade: o canto popular brasileiro (para além da canção popular) é, de fato, um terreno ainda em construção teórica.

Foram realizadas 4 buscas no banco de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) no período de junho de 2013 a janeiro de 2014, utilizando o termo “canto popular”. Na primeira pesquisa foram encontrados 93 trabalhos e na última foram encontrados 100 documentos que continham este termo. As principais áreas envolvidas foram a de Antropologia, Educação, Educação Musical, Fonoaudiologia, História, Letras e em menor número, Teatro e Dança. Na última busca foram encontrados dois documentos sobre pedagogia vocal que provavelmente foram disponibilizados mais recentemente. Um documento foi encontrado na área de Semiótica e outro na de Musicologia.

Através de indicações de leitura e por conhecer pessoalmente algumas das autoras, a pesquisadora chegou a outros trabalhos de cursos de pós-graduação – mestrado e doutorado – que considera importante trazer para o conhecimento de interessados no assunto. Trata-se das pesquisas de³: Joana Mariz (doutorado em 2013), cuja pesquisa foi a terminologia de ensino do canto erudito, popular e contemporâneo americano de seis renomados professores do eixo Rio-São Paulo; Livia Nestrovski (mestrado em 2013), cuja dissertação analisou o processo de estruturação do improviso vocal na canção brasileira, tendo como foco a cantora Leny Andrade; Clara Sandroni (mestrado em 2013), cujo foco foi a experiência de 21 anos do *Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro* (GEV-RJ) formado por preparadores vocais, professores de canto popular urbano brasileiro e/ou fonoaudiólogos atuantes no cenário musical, principalmente do Rio de Janeiro; Maria de Barros Lima (mestrado em 2010), cujo objetivo foi investigar as perspectivas de cantores populares de

³ Os dados completos estão nas referências, em dissertações e teses.

Brasília sobre a aprendizagem musical dentro e fora de instituições de ensino, observando a crescente implementação de ensino da música popular em nível acadêmico; Alexei Queiroz (mestrado em 2009), que observou uma abordagem de ensino de canto popular a partir de estudo de caso em contexto de ensino superior; Regina Machado (mestrado em 2007), cuja dissertação analisou as transformações estéticas do canto popular urbano através de fonogramas do movimento intitulado *Vanguarda Paulista*, utilizando a semiótica da canção de Luiz Tatit, e propondo uma abordagem sobre o comportamento vocal – o outro trabalho fruto do doutorado de Machado será referenciado à frente – e Adriana Piccolo (mestrado em 2006), cuja dissertação descreveu de que forma se dá a transmissão e o aprendizado do canto popular brasileiro e suas idiossincrasias vocais utilizando análise aural e acústica – estes trabalhos na área de Música.

Observamos que o processo de disponibilizar dados de pesquisas acadêmicas se mostra bastante dinâmico, sendo necessária constante busca na rede para atualização. Isso demonstra também que o campo está em crescimento.

Faz-se interessante referenciar o artigo sobre a revisão de *Produção fonoaudiológica sobre voz no canto popular* (2011), abarcando os anos de 2000 à 2010, realizada por Lorena Badaró Drumond, Naymme Barbosa Vieira e Domingos Sávio Ferreira de Oliveira, para o curso de especialização em voz do Núcleo de Estudo da Voz Falada e Cantada e suas Alterações (CLINVOZ, Niterói, RJ). Tal revisão indicou que a “avaliação da voz” foi o assunto mais recorrente com 20 pesquisas (entre outros descritos no artigo), sendo sugerido que novos trabalhos abarquem temas como hábitos de saúde geral e de bem estar vocal, condições de trabalho e aspectos da identidade social. Buscamos integrar este último ponto na presente pesquisa.

Regina Machado escreveu a tese *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro* apresentada no Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística geral da Universidade de São Paulo (2012). A autora observou que enquanto a canção popular é o foco em inúmeras pesquisas, contraditoriamente o canto popular só recentemente começa a ganhar alguns estudos, incluindo o seu próprio. Uma das explicações que a autora encontrou para tal fenômeno foi a de que desde seu aparecimento (mais especificamente do canto popular urbano), no início do século XX, o aprendizado foi realizado através da imitação de ídolos e da própria prática profissional:

Essa tradição foi se inventando e reinventando ao longo do século XX, consolidando uma estética vocal para a nossa canção urbana e possibilitando que os cantores desenvolvessem, ainda que intuitivamente, um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção, e não ao estudo formal. Talvez ainda pelo mesmo motivo tenhamos levado tanto tempo até iniciar uma metodologia de estudo da voz cantada específica para a canção popular, baseada em sua própria tradição sonora, fato esse que só ocorreu no Brasil no início dos anos 1990 e provocou uma mudança significativa, produzindo, a partir daí, uma geração de cantores populares com formação técnica e musical. (MACHADO, 2012, p. 22)

Na dissertação de Sonia Cristina Coelho de Oliveira, apresentado no mestrado de Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob o título *A Voz de Roberto Carlos: avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público*, a autora faz contrapontos entre a voz e processos de construção de identidade, traça um breve resumo sobre o canto popular no Brasil e processos de aprendizagem, cita pesquisas realizadas com cantores a fim de averiguar mecanismos e características do aparelho vocal no canto popular e analisa o movimento musical da Jovem Guarda até chegar propriamente ao tema de seu trabalho. Oliveira afirma:

Ressalta-se que poucos estudos na Fonoaudiologia tem sido direcionados para a voz cantada, especificamente de caráter popular, entendendo a voz como meio de comunicação, impregnada de expressividade. Neste sentido, conhecer o universo da música, do cantor e do seu estilo de canto, torna-se importante para que se compreenda a complexidade da voz. (OLIVEIRA, 2007, p. 2)

Ampliando o problema sobre a incipiente pesquisa sobre canto popular brasileiro – e como foi expresso em aula por LoVetri, parece ser uma questão para o canto popular mundial – Adriana Cavarero (2011), pesquisadora italiana, chama a atenção para a pouca reflexão que a filosofia ocidental realizou sobre a voz e analisa obras que de alguma forma mencionaram a questão da unicidade da voz e sua relevância para o desenvolvimento da comunicação e expressão humanas. Entre os assuntos abordados, a autora analisa a dualidade entre *dito* (conteúdo racional, texto, palavra impressa) e *dizer* (som, voz, pessoal), demonstrando como se ressaltou em nossa cultura o *dito* em detrimento do *dizer*, a palavra registrada e permanente em detrimento do que é único e temporário – a voz de quem remete algo a um interlocutor (CAVARERO, 2011).

Elizabeth Travassos (2008) explica a marginalização da voz e do canto dentro da musicologia, que teria sua raiz no período de constituição da noção de música erudita no século XIX, e completa:

Plenamente comensuráveis, o canto selvagem e o canto refinado do século XVIII eram exemplares da mesma capacidade expressiva, nos textos de pensadores como Vico e Rousseau. A unidade rompeu-se com a elevação da música instrumental à categoria “música abstrata”. (TRAVASSOS, 2008, p. 99)

Os parâmetros utilizados no campo musicológico resultam num conjunto limitado e, ainda assim, vinculado à ópera – em outros momentos recorre-se à anatomia e fisiologia para falar da voz cantada. Os assuntos geralmente encontrados nesta categoria se relacionam aos gêneros, às classificações ou aos registros, sendo o timbre um assunto controverso. Travassos se refere a esse obstáculo no Brasil que é a falta de uma terminologia capaz de abranger a heterogeneidade dos estilos vocais populares e folclóricos, percebendo um vocabulário que soa, além de limitado, ingênuo e amador. A pesquisadora esclarece a necessidade de se construir uma abordagem que reflita sobre a voz como fenômeno biopsicossocial, integrando som e sentido (TRAVASSOS, 2008). Segundo Travassos, “as idiosincrasias sociais ainda são pouco explicadas” (TRAVASSOS, 2008, p.102) e comenta sobre a cantométrica (formulada pelo americano Alan Lomax), que procurou correlacionar estilo vocal e sistema cultural, através da observação das qualidades vocais gerais do canto para chegar às conexões entre padrões culturais e vocais. Travassos argumenta que, apesar da cantométrica apontar passos significativos na direção de uma “antropologia da voz”, essa teoria esbarra em um problema: sua escala arbitrária que serve de parâmetro (TRAVASSOS, 2008, p. 107-111).

Travassos concede alguns indicativos para se sair desta situação: colocar em diálogo as perspectivas das várias vertentes – fonética, cantométrica, fisiologia, acústica musical, etnografia da fala e do canto, análise de recursos vocais técnicos e estilísticos – em direção aos modos de cantar na música de tradição oral do Brasil.

Observando a constatação das quatro pesquisadoras citadas que representam campos diversos – semiótica, fonoaudiologia, filosofia e musicologia/etnomusicologia – torna-se clara a necessidade de se debruçar a atenção sobre o fenômeno da voz e do canto popular. Como apontado pelas pesquisadoras, devemos partir de uma análise interdisciplinar dos fatores que tornam este fenômeno humano tão definidor de identidades (individual e social), integrador de culturas, e ferramenta de intervenção política e ideológica. O canto popular, ao contrário do que a fruição ingênua e desatenta consegue captar, é portador de conteúdos históricos que servem como espelho da própria sociedade em que está inserido. Ao eleger uma canção preferida, o povo faz deste canto a sua própria voz.

Na presente dissertação analisamos a trajetória artística e a voz da cantora Elizeth Cardoso⁴ através de quatro gravações de maior destaque em sua discografia. Seleccionamos Elizeth, entre tantas cantoras, levando em consideração dois fatores principais: sua longa permanência durante cinquenta e quatro (54) anos no cenário musical brasileiro de forma produtiva e criativa; renovando continuamente seu repertório e suas parcerias musicais (músicos acompanhantes, compositores, arranjadores, produtores), e pela relevância de alguns de seus álbuns na história da discografia brasileira. Dessa forma, pretendemos contribuir para a continuidade das pesquisas sobre canto popular em âmbito acadêmico. Utilizaremos como principais fundamentos teóricos os conceitos de Pierre Bourdieu (2003) e Luiz Tatit (2011)[1996], em proposta ampliada por Regina Machado (2012).

Acreditamos que, ao descrever por um viés científico a carreira de Elizeth Cardoso, podemos de alguma forma ampliar a própria história da canção urbana brasileira. Partindo da pesquisa de um sujeito, talvez seja possível encontrar alguns indicativos sobre a construção da identidade do canto popular urbano brasileiro e sua relação com o meio musical, social, político e econômico. Para que esta pesquisa esteja de acordo com os pressupostos da musicologia, que trata de historicizar e analisar as práticas musicais, faz-se necessário o uso de diferentes ferramentas com o intuito de abranger o melhor possível não só os processos musicais, mas como estão inseridos e se relacionam dentro da cultura e da história do país. Buscamos compreender os fatores decisivos e os processos pelos quais passou a intérprete no empreendimento de se tornar uma cantora popular, respeitada por público e crítica, e analisar como se deu a sua projeção na canção urbana brasileira.

Martha Ulhôa (1999), em seu artigo *A análise da música brasileira popular*, comenta sobre a especificidade da pesquisa musicológica no âmbito da canção, em que devemos observar as diferentes camadas que a compõem: “alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento)” (ULHÔA, 1999, p. 67). A pesquisadora expõe a metodologia empregada por Philip Tagg e propõe, como primeiro passo da análise da canção popular, identificar que elementos são valorizados pelos ouvintes qualificados (especialistas e fãs, por exemplo) e, posteriormente,

⁴ A escrita do nome varia nas diferentes fontes pesquisadas, sendo encontrado também como ‘Elizete’ e ‘Elisete’. O pesquisador Sérgio Cabral utilizou ‘Elisete Cardoso’ em sua biografia, considerando a forma correta de escrita. Na presente pesquisa optamos por Elizeth Cardoso com intuito de respeitar a escolha da cantora e por estar assim registrado na maior parte de sua obra em disco. No entanto, alguns trechos dos recortes de jornais transcritos apresentavam as diferentes escritas e decidimos por manter como constavam nestes originais.

os elementos musicais correspondentes ao conteúdo trazido por estes (ULHÔA, 199, p. 67). Na presente análise, utilizamos as percepções que críticos, jornalistas, pesquisadores, músicos e cantores trazem das interpretações e da trajetória de Elizeth Cardoso, sendo realizada posterior constatação dos tipos de relações travadas com os parâmetros descritivos da gestualidade vocal, englobando tipos de emissão, ornamentos, etc. Como resultado desta articulação, buscaremos “hipóteses sócio-musicais a partir das evidências sonoro-musicais e da interpretação histórica realizada” (Ulhoa. 1999, p. 62). Em um segundo artigo, *A pesquisa e análise da música popular gravada*, Ulhoa (2006) destaca a diferença existente na realização musical ao vivo em relação à artificialidade da gravação e a relevância que deveria ser dada a essa característica na análise da música popular gravada. Comenta, inclusive, sobre o modelo de performance da atualidade que busca a mesma precisão técnica realizada em estúdio. Neste sentido buscamos observar de que forma a prática musical de Elizeth se construiu em relação à tecnologia dos estúdios de gravação.

Philip Tagg (2003), em seu texto *Analisando a música popular: teoria, método e prática*, propõe uma pergunta que deveria ser realizada pelos musicólogos: Por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito? (TAGG, 2003, p. 10). Ao ler esta frase que constitui o eixo do trabalho de Tagg, veio a sensação de que estaria nela uma síntese daquilo que deveríamos ter em mente no percurso desta pesquisa.

Tagg comenta que a análise da música popular trata de um assunto sério sobre algo divertido (TAGG, 2003, p. 7), e acreditamos que este paradoxo esteja na raiz de muitas dificuldades encontradas não só na análise e interesse acadêmico sobre o tema “canto popular”, como também na prática diária do professor de canto e do cantor popular.

O musicólogo reflete sobre uma sociologia empírica da música, que constaria na informação sobre funções, usos e efeitos do gênero musical, da performance ou do objeto musical em análise. Tagg propõe uma análise holística da música popular para que se possa alcançar uma ampla compreensão dos fatores envolvidos: concepção, transmissão e recepção do objeto de análise. É preciso ser cauteloso, ressalva, sobre os graus de perspectiva inter e intradisciplinar, pois é impossível aprofundar um assunto em muitas áreas. Traz ainda como exemplo a musicologia não-formalista que combina abordagens da hermenêutica, da psicologia, da sociologia e da semiótica (TAGG, 2003, p. 14-15).

A escolha interdisciplinar da presente pesquisa vem ao encontro da musicologia proposta por Tagg, como descrito:

O musicólogo está, assim, em vantagem e desvantagem. A vantagem é que ele/ela pode se basear na pesquisa sociológica para dar à análise uma perspectiva apropriada. De fato, deve-se colocar, de início, que nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos lingüísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de (re)performance e atitude de escuta conectado com o evento sonoro sendo estudado. A desvantagem é que análise de conteúdo musicológico no campo da música popular é ainda uma área subdesenvolvida e algo de uma conexão meio perdida. (TAGG, 2003, p. 10-11)

A busca por compreender o processo de desenvolvimento do canto e permanência de Elizeth Cardoso não parece se compor como uma tarefa simples, mas certamente enriquecedora. Se a música popular está devendo à musicologia estudos mais sistemáticos, o presente trabalho também pretende contribuir para o campo.

Elizeth Cardoso se mostra um caso especial não só pela sua longa trajetória artística, como também por ser protagonista de momentos singulares da música popular brasileira. Cantando desde a chamada ‘época de ouro do rádio’, momento em que começa a se consolidar uma estética do canto brasileiro, Elizeth foi também a intérprete pioneira da bossa nova ao gravar o antológico *Canção do amor demais* (1958), em que apresenta a parceria de Tom Jobim, como compositor e arranjador, e Vinícius de Moraes, como letrista, em todas as faixas, além de ser acompanhada na primeira gravação realizada por João Gilberto ao violão. Foi a primeira cantora popular a interpretar Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo e Rio de Janeiro (1964), a convite do maestro Diogo Pacheco, o que rendeu muita discussão à época do acontecimento. Elizeth foi uma das pessoas responsáveis pela consagração de esquecidos sambistas na década de 1960 com o seu álbum *Elizeth sobe o morro* (1964), marcando a estréia em estúdio de Nelson Cavaquinho como cantor e violonista, e com a primeira gravação de uma composição de Paulinho da Viola (que gravou em todas as faixas com violão). Outro LP de extrema importância foi *Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, conjunto Época de Ouro, e Zimbo Trio, ao vivo no teatro municipal João Caetano* (1968), em que os músicos fizeram um show beneficente em prol do Museu da Imagem e do Som (MIS), revertendo todo o dinheiro arrecadado da apresentação e da venda dos LPs à instituição. Além do valor palpável, pois possibilitou a reestruturação do museu que estava prestes a fechar as portas, esta ocasião marcou a discografia popular brasileira por sua relevância expressiva e simbólica, pois Elizeth, além de se confirmar grande intérprete, uniu a tradição do choro de Jacob do Bandolim e do conjunto Época de Ouro à inovação representada pela sonoridade do grupo que então a acompanhava, o Zimbo Trio, exemplar do samba-jazz (CARVALHO, 1970).

Elizeth canta até o fim da vida, tendo dois álbuns lançados postumamente (1991) que se transformaram em mais dois discos preciosos do cancioneiro popular, o *Ary Amoroso*, uma seleção de canções de Ary Barroso, compositor que foi seu amigo, e o *Todo o sentimento*, duo em que é acompanhada pelo jovem Rafael Rabello.

Apesar de toda a história que envolve a cantora, nenhum trabalho acadêmico que focasse sua produção foi encontrado. Há somente a biografia do jornalista Sérgio Cabral publicada em 2010; *Elisete Cardoso: uma vida* que nos serviu como primeira referência.

Seguimos explicitando a abordagem teórica escolhida para a presente análise.

A teoria de Pierre Bourdieu (2003) foi a principal ferramenta utilizada em parte da análise em que são observados os fatos históricos e contexto social em que está inserida Elizeth Cardoso. O conteúdo utilizado na dissertação foi abordado na disciplina de Musicologia I, com o professor-doutor Silvio Augusto Merhy, sendo este meu primeiro contato com o autor. Será identificado de que forma a sua realidade musical poderia ser lida através dos conceitos de *habitus*, *campo* e *capital*, com o objetivo de dar luz às suas dinâmicas⁵.

Segundo Bourdieu, o conceito de *campo* implica um território simbólico em que se travam lutas de representação cujas dinâmicas devem ser investigadas em cada caso. O que define os mecanismos de atuação e faz com que um *campo* funcione são os interesses específicos dos integrantes que participam deste jogo. Nesse momento entra o conceito de *habitus*; o conhecimento e reconhecimento das regras, das leis e dos acordos presentes neste *campo*. A idéia de constituição do *habitus* abarca as dimensões material, cultural e simbólica.

Todos os indivíduos que conseguem adentrar em um *campo* específico possuem um certo número de interesses em comum e por isso se disponibilizam a jogar com as leis assumidas dentro de um *campo*. Na análise realizada a partir destes conceitos, devemos compreender qual o “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita” (BOURDIEU, 2003, p. 125) para se descrever as dinâmicas elaboradas dentro de um *campo*.

O estado da relação de força entre os *agentes*, que pressupõe a estrutura do *campo*, pode ser entendido também como da distribuição do *capital*; daquilo que é

⁵ Um poster foi apresentado no XXIV Congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizado na cidade de São Paulo, em 2014) sob o título *Elizeth Cardoso e o mercado musical à luz dos conceitos campo, habitus e capital de Pierre Bourdieu*, um primeiro trabalho acadêmico utilizando os conceitos de Pierre Bourdieu para se analisar a carreira de Elizeth Cardoso.

valorizado em relação a certo *campo* e dentro de seus limites, recursos e/ou poderes que são acumulados através de lutas anteriores e servem ainda para orientar as dinâmicas posteriores. O conceito de *capital* é apresentado em quatro variantes: o social, o cultural, o econômico e o simbólico, sem ordem de relevância (BOURDIEU, 2003, p.120-121). Um mesmo *agente* ou *campo* pode acumular um ou mais capitais, adquirindo mais força e poder de acordo com o volume de disposições a ele incorporado.

Para todo *campo* haverá pretendentes a entrarem, assim como dominantes prontos a defenderem seu monopólio (BOURDIEU, 2003, p. 120). Aqueles se integram aceitando o jogo, reafirmam os valores estabelecidos para o *campo* e perpetuam as suas crenças. Os novatos em um jogo podem conquistar sua inserção ao se submeterem às regras e leis deste território, ou através da *heresia*. Neste caso, desprovidos do *capital* necessário para adentrar em um *campo* estabelecido e com o qual mantêm interesse, os recém-chegados podem se utilizar da estratégia da subversão, que sob o risco de serem excluídos, respeitam certo limite de atuação (BOURDIEU, 2003, p. 121-122). Segundo Bourdieu, “(...) nos campos de produção de bens culturais, religião, literatura, arte, a subversão herética reclama-se do regresso às primeiras fontes, à origem, ao espírito, à verdade do jogo, contra a banalização e à degradação da qual ele foi objeto” (BOURDIEU, 2003, p. 122), constituindo assim uma forma de *revolução parcial* (BOURDIEU, 2003, p. 122), pois que não é interesse de um indivíduo que aspira se constituir num dado *campo* o seu rompimento. A destruição total de um *campo*, não só dos dominantes ou dominados e mesmo do jogo em si, seria algo impensável ao se levar em conta o esforço e tempo empregados na entrada do jogo. Desta forma, na inserção de qualquer indivíduo existe o interesse *a priori* em manter um *campo* atuante, já que a sua entrada exigiu dedicação e persistência.

Pretendemos trazer os principais acontecimentos da carreira de Elizeth através da teoria de Bourdieu. Para tanto, buscamos com o máximo de clareza os marcos desta trajetória a partir da opinião expressa nos jornais e entrevistas, com o intuito de respeitar desde a primeira etapa da pesquisa os acordos travados pelos *agentes* que constituíram a realização dessa história. Os conceitos trazidos por Bourdieu foram significativos para se compreender as relações construídas nos diferentes ambientes profissionais por onde passou Elizeth Cardoso (emissoras de rádio, *dancings*, gravadoras, boates), bem como os próprios profissionais que a acompanharam (fossem produtores, músicos, diretores de emissoras e gravadoras). Foi possível analisar as lutas de representação vividas pela cantora, os

interesses e acordos travados, as leis do mercado e os modelos musicais e sociais construídos e outros ‘traduzidos’ – considerando a influência da cultura americana desde a implantação da radiofonia no Brasil, passando pelas empresas publicitárias que aqui estiveram neste início de difusão da cultura de massa e, posteriormente, entrando na era da televisão, onde o processo se expandiu.

Para a segunda categoria de análise, relacionada ao canto e canções, tivemos como fundamento a semiótica da canção formulada por Luiz Tatit (2012)[1996] em proposta ampliada por Regina Machado (2012)⁶.

Tatit inicia a publicação de seus trabalhos em 1986, ano em que editou seu livro *A Canção, Eficácia e Encanto* pela Atual Editora, sendo desenvolvida a sua teoria em nove produções seguintes. A semiótica da canção de Tatit implica na descrição de articulações engendradas na composição, com o intuito de reconhecer e nomear os caminhos percorridos pelo compositor, suas intenções, e a relação travada com a interpretação do cantor e até mesmo do arranjador. Um pouco da realização desta análise foi ensaiada pela pesquisadora na disciplina *Análise da Música Popular*, do curso de Bacharelado em MPB, ministrada pela professora-doutora Martha Ulhôa (UNIRIO) e na disciplina *Análise da música popular gravada*, realizada no presente mestrado e ministrada pela professora-doutora Claudia Azevedo. Segundo a professora-doutora de canto popular, Regina Machado (UNICAMP), o trabalho de Tatit se apresenta como um dos mais significativos para se analisar a canção popular, sendo ferramenta importante para se pensar o canto popular brasileiro (MACHADO, 2012).

Em *O cancionista, composições de canções no Brasil*, Tatit (2012)[1996] se debruça mais profundamente na questão da dicção do cancionista brasileiro – sua maneira de dizer o que diz – e isso inclui o cantar, musicar, gravar e compor. Como cancionista lê-se os sujeitos envolvidos na produção da canção. O processo de elaboração da dicção caracteriza-se como uma cadeia que se estende desde o compositor, o qual apresenta o seu projeto de dicção inicial; seguido pelo cantor, que imprimirá a sua identidade – aprimorando ou modificando a idéia inicial – e finalizando o processo, o arranjador, que seguirá as intenções do cantor ao modalizar ou explicitar a sua interpretação (TATIT, 2012, p. 11).

⁶ Uma comunicação foi apresentada no III SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música, realizado na cidade do Rio de Janeiro, em 2014) sob o título “*Canção de Amor*” por Elizeth Cardoso: uma proposta de análise.

Tatit descreve duas categorias para se pensar a canção: Quando o deslocamento da tensividade⁷ se dá a favor da frequência – onde observamos prolongamento de notas, uma tessitura expandida, saltos na melodia – e é quando o cancionista traz o ouvinte para o seu *estado* e configura-se a modalidade do /*ser*/. Por outro lado, se o cancionista reduz a duração das vogais e a tessitura se mostra menos extensa ao valorizar as consoantes e o caráter rítmico, neste caso indicará a modalidade do /*fazer*/. O sentido entre a modalidade do /*ser*/ e a do /*fazer*/ pode ser visualizado como a relação entre a paixão e a ação, respectivamente (TATIT, 2012, p. 10-11). A modalidade do /*ser*/ está descrita na semiótica da canção dentro do processo de *passionalização* e a modalidade do /*fazer*/ está inserida no processo de *tematização* (TATIT, 2012, p. 22-23). Há ainda um terceiro processo, nomeado de *figurativização*, no qual observamos uma inflexão entoativa ainda mais próxima da fala, o que resulta numa impressão de extrema veracidade enunciativa (TATIT, 2012, p. 20). Segundo Machado, “a *figurativização vocal* tanto poderia recobrir as vozes passionais quanto as tematizadas. Ou seja, seria possível ao intérprete imprimir uma tal credibilidade no canto que o identificasse imediatamente com o enunciador/sujeito.”(MACHADO, 2012, p. 161).

O cancionero popular brasileiro sempre apresentou uma flutuação entre o canto musicado e o falado como podemos perceber por exemplo entre as modinhas de salão e os sambas-maxixes de quintal (contemporâneos); entre a composição de piano e a composição de violão; entre o canto de Araci de Almeida, choroso, e de Carmem Miranda, passando do canto à fala e da fala ao canto continuamente (TATIT, 2012, p. 13).

A frequência, a duração e o timbre formam o tripé que dará suporte à canção. Se cantar é uma gestualidade oral que exige equilíbrio entre diferentes forças – elementos melódicos, linguísticos, parâmetros musicais, entoação – “identificar um timbre é identificar a potência do gesto” (TATIT, 2012, pg. 11). Por conta desta perspectiva, Tatit traz a imagem do cancionista como o ‘malabarista’ (TATIT, 2012, p. 16).

Uma canção se mostra eficiente quando a dicção é convincente e o ouvinte esquece por um momento a fronteira entre o falar e o cantar, quando a voz que fala

⁷ Tensividade se relaciona com a construção de sentido. A escolha da tonalidade, da tessitura utilizada em uma voz, do timbre, do andamento, etc., são aspectos observados na relação entre voz e tensividade. Segundo Zilberberg, “é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra” (ZILBERBERG, 2011, p. 66).

permanece presente na voz que canta. O ouvinte deve perceber a gestualidade dessa voz e então se interessará em saber de quem é, o seu dono. Por isso também o timbre é tão importante, pois remete a uma identidade, a um corpo que sente e fala através de seu canto. A voz que fala é incorporada na gestualidade vocal do intérprete; essa fala se cristaliza no canto. Porém, a voz que fala é efêmera, é corpo vivo; a voz que canta permanece, é corpo imortal (TATIT, 2012, p. 15-16), pois se fixou através da composição.

A semiótica da canção consiste em três níveis de análise. (1) nível da arquicanção (a canção modelo), que consiste nos processos de *figurativização*, *passionalização* e *tematização*; (2) nível das canções propriamente ditas, no que há de mais original e (3) nível de efeitos de sentido captados pela audição, que podem ser cogitados.

Em sua tese de doutorado *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*, Regina Machado (2012) constrói uma proposta de ferramenta descritiva de interpretações em gravações, tendo como tripé de análise a semiótica da canção (que abarca melodia e letra, focando a composição, e a posterior relação com a interpretação) e a análise do comportamento vocal que se divide em informações musicais (tonalidade, andamento, tessitura, instrumentação, forma, ano) e questões técnico-interpretativas (escolha de registros vocais e suas passagens, ornamentos). Para a pesquisadora, esta organização foi fundamental para se conseguir um resultado enriquecedor, abarcando todos os níveis de atuação da voz, complementando-se mutuamente os diferentes enfoques.

Machado fala sobre como se deu o aprendizado inicial do canto popular no Brasil e sobre as duas correntes estilísticas; uma baseada no *belcanto*, a outra mais próxima da fala (caso dos cantores Baiano e Cadete). Destaca a aparição de João Gilberto, da Tropicália e da Vanguarda Paulista, e a intenção racional deles em modificar a estética da voz, trazendo nessa escolha mais um conteúdo expressivo ao canto.

A autora sintetiza a proposta de análise da semiótica da canção de Luiz Tatit e define como ocorre o chamado *ciclo semiótico da canção*: (1) seleção da tonalidade, (2) escolha timbrística da voz, (3) andamento (que resulta em valorização maior ou menor dos componentes silábicos consonantais ou das durações vocálicas) e (4) a ação do intérprete na compatibilização de todos esses elementos. Outro conceito importante da teoria é a definição dos três tipos diferentes de integração entre melodia e letra relacionados anteriormente: a *passionalização* (caracterizada pela presença de notas longas, pela valorização das vogais e

grandes saltos intervalares), a *tematização* (caracterizada pela valorização das consoantes e da consequente segmentação, sendo mais próxima da fala) e a *figurativização* (onde se encontra a presença da fala propriamente).

A autora apresenta as definições de termos que serão utilizados na parte de análise das vozes com relação à questão fisiológica e técnica da voz e classifica em 3 níveis esta análise: física, técnica e interpretativa.

Machado destaca ainda a sua contribuição à semiótica da canção de Tatit, ao acrescentar seu desdobramento no que cunhou de *Qualidades Emotivas da voz*, que podem ser classificadas em cada interpretação como: *Passional*, *Passional Figurativizada*, *Passional Tematizada*, *Tematizada*, *Tematizada Passional*, *Tematizada Figurativizada*; observando em cada nomenclatura a presença maior de um ou outro processo na concepção da canção em sua atualização através da interpretação. Desta forma, uma interpretação *passional tematizada* apresentaria maior presença de aspectos da *passionalização*, acompanhada de forma reduzida de aspectos da *tematização* que poderia estar em pequenos trechos da mesma gravação, por exemplo.

A interpretação pode renovar a característica de uma composição ao destacar ou atenuar cada um desses processos, tornando uma composição *passional*, por exemplo, em uma interpretação *passional tematizada* ao valorizar seus componentes consonantais em alguns trechos.

A tese de Regina Machado foi o trabalho acadêmico encontrado que mais se aproximou da proposta da presente pesquisa, pois traz a análise da integração entre canção e interpretação. A metodologia foi realizada em duas fases que seguem:

(1) Coleta de dados e posterior análise: Envolve a pesquisa em acervos do Instituto Moreira Sales (IMS), do Museu da Imagem e do Som (MIS), da Hemeroteca da Biblioteca Nacional (BN)⁸, em acervos particulares, na realização de entrevistas⁹ e de

⁸ Do acervo disponibilizado pelo IMS foram pesquisados um total de 138 recortes de jornais, sendo 82 do acervo de José Ramos Tinhorão e 56 de Maria Luiza Kfoury, além de arquivos em áudio de ensaios, shows e programas radiofônicos. Do MIS o material utilizado foi a entrevista de Elizeth Cardoso gravada em 1970 para o projeto *Depoimentos para a posteridade*, com mais de três horas de duração. Da BN foram pesquisados em torno de 30 periódicos.

⁹ As entrevistas foram gentilmente cedidas por Amélia Rabello, Áurea Martins, Luiz Otávio Braga e Mauricio Carrilho, entre janeiro de 2014 e abril de 2015. Luiz Otávio Braga cedeu gentilmente o vídeo de uma temporada em que acompanhou Elizeth Cardoso no Japão em 1987 e o livro sobre o perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho.

questionário online criado através da plataforma *SurveyMonkey*¹⁰. Nesta parte do trabalho foi realizada uma análise dos processos que envolveram a permanência da cantora em tão longo tempo de carreira e de forma produtiva – diferente de outros contemporâneos de Elizeth Cardoso que acabaram por manter basicamente o mesmo repertório por muitos anos. Pretendeu-se observar os componentes envolvidos nesta trajetória; a relevância de Elizeth Cardoso no desenvolvimento do canto urbano brasileiro, as dinâmicas de relação entre o mercado da música (mais especificamente do cantor popular) com os agentes deste mercado (emissoras de rádios, gravadoras, produtores, arranjadores, músicos acompanhantes, rede social), e algumas passagens de conjunção da vida pessoal com a profissional. Para tal, foram utilizados os conceitos de Pierre Bourdieu (2003), explicitados anteriormente.

(2) Análise de quatro (4) canções interpretadas pela cantora: O critério de seleção dessas gravações se deu pela importância revelada através de dados de sua biografia musical e ao observar a relevância dentro de sua discografia a partir das informações dos periódicos e entrevistas. As canções selecionadas foram “Canção de amor” (1950), “Chega de saudade” (1958), “Barracão” (1968) e “Todo o sentimento” (1989, lançada postumamente em 1991). Os parâmetros dessa fase se deram na semiótica da canção proposta por Tatit (2012)[1996] ampliada por Machado (2012). O objetivo proposto aqui foi sublinhar tanto os mecanismos de expressividade na interpretação de Elizeth Cardoso, quanto as características técnicas de seu canto, constando como análise vocal da pesquisa. No título da dissertação trazemos ‘cinco décadas em cinco momentos’, incluindo como primeiro momento a fase anterior à primeira gravação, neste caso sendo examinado apenas a partir dos conceitos de Bourdieu (2003).

Apesar de duas etapas distintas, buscou-se na dissertação trazê-las integradas em uma análise que se tornasse mais palatável aos interessados no assunto. A princípio seriam divididas em dois capítulos, o primeiro contendo o levantamento histórico a partir dos conceitos de Bourdieu (2003) e o segundo contendo as análises das composições e interpretações a partir da semiótica da canção de Tatit (2012)[1996] e Machado (2012).

¹⁰ O questionário criado através da plataforma *SurveyMonkey* teve a participação de 22 indivíduos; três (3) se consideraram não-cantores, um (1) se considerou ex-cantor profissional, e dezoito (18) se consideraram cantores profissionais. Apenas 1 permaneceu anônimo, dois declararam apenas o primeiro nome, os demais apresentaram nome artístico ou nome completo. As informações foram coletadas desde março de 2015 e dentre elas constavam as perguntas: “Qual a gravação de Elizeth Cardoso que considera mais relevante? Por quê?” e “Como cantor(a), observa alguma influência de Elizeth Cardoso? Já gravou alguma canção do repertório de Elizeth? Costuma cantar alguma canção do repertório de Elizeth Cardoso em suas apresentações?”. Endereço do questionário: <https://pt.surveymonkey.com/r/2GXNCQ6>, intitulado “Elizeth Cardoso e a canção urbana brasileira”.

Acreditando que integradas resultariam em um panorama mais rico e menos segmentado, solucionamos mantendo o texto em dois capítulos, porém seguindo uma cronologia. No capítulo 1 – “O canto que vem da rua, as vozes de Elizeth” – contendo a contextualização de Elizeth no processo de desenvolvimento da canção popular brasileira; desde a sua inserção no mercado musical na década de 1930 até o período anterior à sua primeira gravação, o que consta como sua primeira etapa¹¹. No capítulo 2 – “As vozes de Elizeth, o canto que volta às ruas” – contendo as análises das quatro gravações e as relações travadas no decorrer dessas produções. Para o primeiro capítulo, que abarca o período em que não consta ainda um registro sonoro de sua interpretação, utilizamos basicamente o conteúdo de seu depoimento prestado ao MIS em 1970, integrado aos conceitos de Bourdieu (2003) e conteúdo da literatura histórica-musical. Para o capítulo 2 selecionamos matérias de jornais e extraímos as vozes de críticos, jornalistas e da própria Elizeth Cardoso (presente em entrevistas). Aprofundamos o conteúdo desta fonte primária ao buscar em trabalhos acadêmicos e em pesquisas correlatos que dialogassem com o que foi levantado informalmente nos periódicos. O intuito foi ampliar a compreensão de sua produção, ao unir aspectos de sua subjetividade, presente na interpretação, ao cenário em que esta foi construída. Para as análises constantes no capítulo 2 utilizamos tanto Bourdieu (2003) quanto Tatit (2012)[1996] e Machado (2012). Nas considerações finais realizamos a síntese dos resultados obtidos.

¹¹ No título da dissertação esta primeira etapa da carreira de Elizeth constitui como primeiro momento.

CAPÍTULO 1 – O CANTO QUE VEM DA RUA, AS VOZES DE ELIZETH

Na presente pesquisa, a terminologia ‘canto popular’ é observada a partir da cultura que começa a se compor com o surgimento das primeiras gravações no Brasil e posteriormente com o desenvolvimento tecnológico dos meios de divulgação e comercialização da música. ‘Urbano brasileiro’ busca localizar territorialmente esta produção, ou seja, nas cidades de maior concentração da população e consequentemente maior urbanização, distante dos costumes de vida de regiões rurais que por sua vez encontram-se voltadas para as questões da terra e cultura locais.

Trazemos no título deste capítulo a idéia de que a constituição de uma voz não se encerra na vivência pessoal do artista, porém numa herança cultural construída longa e lentamente pela sociedade e pelas relações travadas entre os diferentes agentes na constituição da música popular urbana.

Em *As origens da canção urbana*, José Ramos Tinhorão (2011) atribui o surgimento desta nova expressão musical, tanto em forma como em conteúdo, às transformações sociais e econômicas pelas quais passavam os grandes centros urbanos da Europa no século XV, destacadamente Lisboa. A ampliação das atividades comerciais do período fez da capital portuguesa metrópole de um império ultramarino e entreposto obrigatório do comércio internacional. Tal crescimento resultou no surgimento de novas profissões e serviços diversos¹² – já que a circulação maior de moeda e riqueza fez com que o trabalho do campo fosse paulatinamente transferido para os centros urbanos, dando a substituição das relações de troca (de serviços, comidas, produtos) pelos pagamentos. Em meados do século XVI são observados dados de que novos hábitos culturais haviam se formado. Sobre a cidade de Lisboa, existem registros de uma quantidade enorme de escolas de canto e órgão (treze escolas com 150 cantores), quinze ou dezesseis fabricantes de violas, quatro a dez fabricantes de cordas, quatro carpinteiros especializados em fazer pandeiros e dois outros em fazer adufes – esses últimos os *luthiers* do povo, como assinalado por Tinhorão – e ainda quatro carpinteiros de manicórdios e três de órgãos – esses da música da

¹² “Segundo os dois levantamentos censitários realizados em Lisboa quase simultaneamente pelo “guarda-roupa do arcebispo” Cristóvão Rodrigues de Oliveira em 1551, e pelo escudeiro e rendeiro de impostos João Brandão em 1552, a força de trabalho da cidade, calculada em cerca de 50 mil pessoas (39 mil homens e 11.500 mulheres, segundo Brandão), pulverizava-se em quase três centenas de atividades profissionais e serviços, o que vinha revelar o nível de avanço da divisão do trabalho na capital, àquela altura de Quinhentos”. (TINHORÃO, 2011, p. 33).

nobreza – e pelo menos uma escola de “tanger” viola, números que variam de acordo com a fonte. Em se tratando de dados oficiais, é de se cogitar que poderia se encontrar maior quantidade desses profissionais voltados para o lazer na área musical. É por esse período que Tinhorão observa textos contemporâneos em que os nobres e letrados se mostravam alarmados com os modos das camadas menos favorecidas dos grandes centros urbanos. São textos que narram a forma como tais indivíduos cantavam, como se divertiam, e comentavam sobre as letras de suas “cantigas”¹³ anônimas, cujo conteúdo se diferenciava das do campo de outrora. As do campo integravam canto, música e dança, movimentação corporal com canto em coro. A nova expressão das gentes das cidades valorizava tanto o componente melódico quanto as palavras, sem incluir necessariamente a dança (TINHORÃO, 2011, p. 42-43).

Devemos destacar a consolidação do formato canto-solo – canto acompanhado pelo próprio intérprete em instrumento de cordas ou percussão – e as estilizações da nova sonoridade deste canto que também nasceu, pois foram desenvolvidos diferentes estilos desta realização musical. Alguns documentos trazidos por Tinhorão destacam efeitos da voz que acentuavam a tristeza (2011, p. 50), “requebrados de voz”, “o que garganteava”, “guaiados” (cheio de “ais”) (2011, p. 51-52); inovações vocais que se diferenciavam do que havia antes a ponto de chamar a atenção de escritores do século XVI. E eram tais gestos vocais os responsáveis por fascinar os ouvintes deste canto individual acompanhado por instrumento nas interpretações dos romances com conteúdo lírico e sentimental e nas cantigas amorosas, pouco depois resultando na canção de amor popular (TINHORÃO, 2011, p. 54). Veremos como algumas dessas características permaneceram através do canto de Elizeth Cardoso, ressaltando que outros cantores de sua época igualmente se expressaram desta forma.

O desenvolvimento do canto-solo se deve à ancestral recitação cantada de poemas-épicos, componente da tradição oral. Tais cantos-falados eram divulgados em lugares distantes por cantadores populares, já que eram memorizados e não lidos. E como se deu a transformação desses antigos cantares até despontar os romances do século XV? A evolução estética ocorreu de forma lenta, dadas as variantes decorrentes da cultura oral. As ancestrais narrativas mítico-épicas chegaram à Idade Média como poemas cavaleirescos – de conteúdo étnico-nacionalistas – e, mais tarde, à época da constituição dos primeiros centros urbanos, transformados e democratizados nos romances – de conteúdo lírico-novelesco –

¹³ Ainda não se nomeava esta manifestação como canção.

cantados por gente simples do povo em “episódios de amor e sentimentos comuns” e acompanhadas à guitarra. Tinhorão observa a mudança que será fundamental para a inovação do novo canto ao apresentar maior movimentação melódica e rítmica. (TINHORÃO, 2011, p. 74-76 e 79)

Avançando até o século XVIII, encontramos mais dados que podemos cruzar diretamente com características que chegarão, desta vez, ao repertório de Elizeth Cardoso. É observado o fenômeno das ‘modas novas’ quando Portugal se abriu para a modernidade e muitas ‘modas de França’ adentraram o país, tanto que passaram a figurar no teatro popular como tema recorrente, “o tema da moda era, pois, o da repercussão das modas” (2011, p. 137). Tanto era repetido o assunto, que inclusive a música entrou na moda das modas, entre elas as ‘modinhas’; designação para cantigas em geral, por conta dos versos amorosos cantados em tom menor e por sua languidez (2011, p. 162). Entre as modinhas tão comentadas, estavam as do brasileiro Domingos Caldas Barbosa que, ao passar por Lisboa, deixou sua memória em livros de história da música e dicionários luso-brasileiros (TINHORÃO, 2011, p. 138). Eis a cena descrita: Domingos Caldas Barbosa, mulato brasileiro, adentrava em meio à nobreza com seu canto-solo, acompanhado-se à viola requiebrada (alternando síncopas entre a voz e a viola), algumas em tom galhofeiro (lundus), outras sentimentais (modinhas), com seu acompanhamento harmônico simples (utilizando apenas o primeiro e quinto graus como acordes), sendo autor de tais versos cantados e música e, para arrematar, “dirigindo-se diretamente às mulheres com uma intimidade chocante perante a sociedade da época” (TINHORÃO, 2011, p. 163). Uma figura exótica, responsável por divertir a nobreza com suas inovações.

Carlos Sandroni, em *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, ao esmiuçar o aparecimento da modinha em Lisboa a partir de documentos do século XVIII, também destaca, assim como Tinhorão, dois tipos deste gênero: portuguesa e brasileira (SANDRONI, 2001, p.43-44). Segundo Sandroni, enquanto se percebe diferenciação entre os dois tipos de modinha, não existe nesses registros oposição entre modinha e lundu, gênero que posteriormente será relacionado como a modinha brasileira.

O ‘lundu tradicional burguês’ possuía tais características reunidas: comicidade, assunto sexual, referência a mulatas e negras (SANDRONI, 2011, p. 53). Este conteúdo cômico é que faz ser consentida a entrada do lundu (representante da cultura popular negra) nas classes da alta e pequena burguesia do final do século XIX (SANDRONI, 2011, p. 54).

O autor traz escritos de Mário de Andrade como reflexão sobre o preconceito vivido pelos negros na formação social do Brasil, pois o musicólogo via na comicidade dos lundus o conflito social recalcado e, na sincopação rítmica, a resistência discreta da população negra –“se não estavam presentes no texto literário, estavam no texto musical” (SANDRONI, 2001, p. 54). Deve-se destacar que o lundu foi primeiramente a designação de um tipo de dança popular, posteriormente de um gênero de canção de salão e, por fim, de um tipo de canção folclórica (SANDRONI, 2011, p. 39).

Juliana Perez Gonzalez (2012) demonstrou em sua dissertação de mestrado de que forma se deu a transformação do conceito de música popular brasileira em Mário de Andrade. A respeito da modinha, a autora transcreveu comentário de Andrade que nos serve neste momento em que buscamos delinear a contribuição que Elizeth Cardoso ofereceu para a consolidação da canção urbana brasileira. Trata-se de um elogio ao samba-canção, que segundo Andrade teria sido desenvolvido a partir da modinha. Tal comentário foi registrado na capa do disco Victor N°33951 (ANDRADE, apud GONZALEZ, 2012, p. 240) com gravações dos samba-canções “Morena que dorme na rede” (Roberto Martins e Wilfrido Silva) e “Saudades de meu barracão” (Ataulfo Alves), realizadas pelo Grupo de Canhoto e Floriano Belham em 1935:

“Modinha” - À medida que esta desaparece ou vive mais desatendida dos seresteiros, vai sendo porém substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que porém a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha-de-salão passada pra boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o da chótis principalmente. Ora estes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba-canção é a nacionalização definitiva da modinha. (ANDRADE, apud GONZALEZ, 2012, p. 24-241)

Parece que Mário de Andrade estava silenciosamente animado por observar a modinha sendo renovada e novamente popularizada no formato do samba-canção na década de 1930. Veremos de que forma se deu o reconhecimento de Elizeth Cardoso como expressiva intérprete deste estilo.

O samba como gênero se divide em dois tipos: o samba folclórico ou o samba da Bahia que veio a substituir o samba-de-umbigada; e o samba popular ou samba carioca, que substituiu o maxixe e o tango (SANDRONI, 2011, p. 96-97). O samba se transformou entre 1917 – gravação de “Pelo Telefone” – e o início da década de 1930 em um novo gênero

musical; o samba urbano carioca (SANDRONI, 2011, p. 92). Os sambas dos baianos-cariocas do começo do século XX se transformaram em relação àqueles realizados na roça; não constituíram mais como reuniões ao ar livre, sendo transformados em festas íntimas servidas por comida, bebida, música e dança, tendo como espaço de acolhimento as casas das tias baianas, entre elas a mais popular; a casa da Tia Ciata (SANDRONI, 2011, p. 101).

Até fins da década de 1920 existiam dois tipos de samba no Rio de Janeiro; o realizado nas casas das tias baianas, tendo como principal referência Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha; e outro surgido no bairro do Estácio de Sá a partir de 1929 com Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura e outros (SANDRONI, 2011, p. 131). Sandroni afirma que esses dois tipos de samba são reconhecidos por diversos pesquisadores e sambistas, e que ainda muitos consideravam o primeiro tipo como samba amaxiado ou simplesmente maxixe (SANDRONI, 2011, p. 131-133). Citando os dois primeiros livros publicados sobre samba; *Na roda do samba*, de Vagalume, e *Samba*, de Orestes Barbosa – ambos de 1933 – observamos que a diferença não se restringia ao conteúdo musical, Sandroni afirma:

Embora nenhum dos dois livros em questão fale explicitamente de uma diferença entre dois tipos de samba, ou entre samba e maxixe, fortes contrastes se manifestam neles entre duas maneiras de encarar o assunto (um valorizando a tradição, outro a modernidade), dois grupos de compositores a que se dá pesos diferentes (a turma da Tia Ciata e a do Estácio), duas reivindicações de origem (a Bahia e o Rio), dois personagens-símbolo (o bamba e o malandro). Todos estes contrastes se ajustam perfeitamente ao quadro geral da diferença de estilo que é alegada pelos autores citados acima. (SANDRONI, 2011, p. 137)

O pesquisador reforça que não existiu apenas uma explicação para a transformação do samba deste período, mas diversas camadas que foram encaminhando para as mudanças ocorridas.

Sandroni analisa ainda a redenção do samba pela sociedade brasileira através de composições de Noel Rosa, principalmente de “Feitiço da Vila”, de 1934, e sobre a letra da canção afirma “Existe aí uma analogia entre o direito à cidadania por parte do negro e por parte do samba” (SANDRONI, 2011, p. 171). Sob esta percepção, Sandroni explicita como o samba ‘desceu’ o morro e ‘ganhou’ outras camadas da população, inclusive de letrados e brancos. Tal perspectiva será relevante para se analisar a interpretação da canção “Barracão” que integra uma das análises. A partir da década de 1930, o samba passou a ser encarado como mais um produto, como café e leite, do patrimônio nacional. O “decente” presente na

letra denota tal aceitação social e outros signos referentes à elegância e à territorialidade ilustram a inserção do gênero musical em outras camadas da sociedade, mais privilegiadas economicamente. Para que a circulação entre “morro” (simbolizando a favela, berço do samba forjado na década de 1920 e 1930) e “cidade” (representando Copacabana e bairros habitados pela burguesia, englobando classe média e alta) fosse possível, tais sambistas deveriam se comportar de maneira adequada em cada ambiente, incluindo neste quesito tanto atitudes quanto vestimentas e outros costumes (SANDRONI, 2011, p. 174). Este espaço utópico de democratização do samba é trazido por Noel Rosa representado pelo bairro de Vila Isabel (SANDRONI, 2011, p. 169-174). Trata-se do início de um processo de embranquecimento do samba, focado na pesquisa de Sandroni na figura de Noel Rosa, mas uma tendência também observada em outros compositores como Ary Barroso, Joubert de Carvalho, Olegário Mariano e outros; todos formados em medicina ou advocacia.

Em trecho de entrevista destacado por Sandroni, Noel Rosa fala da influência recíproca entre o público ouvinte original do samba e os novos compositores que teriam sido responsáveis por trazer uma nova poética ao samba. Foram estudiosos letrados que abandonaram a rigidez do academicismo ao equilibrar forma e conteúdo de suas criações poéticas, ao mesmo tempo em que se observou o aprimoramento do gosto do público (SANDRONI, 2011, p. 175-176). Este caminho de transformação é também visto na figura do malandro que passa a ser compositor. Com esta outra parcela da população passando a viver do samba, fez-se necessário o registro dos sambas nos sentidos musical/poético e autoral (SANDRONI, 2011, p. 177). Daí surge outro paradoxo, o de que a circulação dos sambas da segunda fase do samba, o samba do Estácio, tenha se dado pelo abandono da malandragem através da poética do malandro. O malandro se transformou numa figura quase mítica carioca, idealizada, da qual se serviram os compositores para vender seus discos.

É neste contexto de consolidação da canção urbana brasileira que Elizeth Cardoso inicia sua trajetória artística em 1936. Deste ponto, ao trazer as pesquisas de Tinhorão, Sandroni e Mário de Andrade (através de Sandroni e Gonzalez), podemos contemplar a síntese de um longo caminho percorrido pela canção urbana desde os cantos lírico-épico até a consolidação da modinha e do lundu como primeiros exemplares da canção urbana brasileira; o desenvolvimento da modinha no formato do samba-canção; e a constituição do samba carioca a partir de 1930. Vejamos como se deu a relação de Elizeth,

ainda menina, em alguns desses momentos. O primeiro cenário de sua formação musical é o do samba realizado nas casas das tias baianas e a seresta cantada por seu pai, principalmente.

1.1 Inserção de Elizeth Cardoso na música

Elizeth Moreira Cardoso nasceu em 16 de julho de 1920, no bairro de São Francisco Xavier, subúrbio do Rio de Janeiro. Sua mãe, Maria José Pilar, baiana, gostava de cantar e freqüentar as casas de outras conterrâneas na Praça XI, entre elas a casa da Tia Ciata. Seu pai, Jaime Moreira Cardoso, tocava violão mas não era músico profissional, trabalhou como fiscal da prefeitura. Gostava quando Elizeth, em criança, cantava com ele sentada na soleira da porta de casa. A menina imitava Vicente Celestino, cantando em seu tom, e outras canções de moda da época. Elizeth se apresentou publicamente pela primeira vez aos 5 anos de idade no clube de dança Kananga do Japão em que seu tio Juca era diretor. Elizeth tinha sido escolhida para ser madrinha da festa do padroeiro da casa, sendo responsável por levar a imagem de São Jorge de uma Igreja próxima até o clube. Na mesma ocasião, depois de vencer um concurso de *charleston*, pediu ao maestro e pianista Torjeiro para cantar uma música. Este escutou o desejo da criança e coordenou a orquestra para acompanhá-la em “Zizinha”, uma marchinha:

Zizinha, Zizinha, Zizinha,
Zizinha meu amorzinho.
Oh! Vem comigo, vem minha santinha,
Também quero tirar minha casquinha.
(CARVALHO, 1970).

Foram suas três paixões até o fim da vida: a dança, o canto, o carnaval.

Aos 10 anos Elizeth interrompeu seus estudos para poder contribuir com a renda da família, pois o pai não conseguia mais sustentar seus seis filhos. Estavam constantemente mudando de casa devido ao atraso dos aluguéis; passava ano e a família tinha que mudar de residência (CARVALHO, 1970). Esse fato marcou profundamente a vida e, conseqüentemente, a personalidade de Elizeth Cardoso, pois não continuar os estudos foi uma grande frustração.

Havia muita seresta nas proximidades da casa de Elizeth em sua infância passada posteriormente em Jacarepaguá. As famílias se juntavam e faziam serenata, alugavam caminhão e circulavam pela Taquara nas proximidades da casa de sua tia Antunica. Chegaram a organizar um pequeno circo entre amigos na região onde Elizeth

entrou como sambista quando tinha 12 anos – à época os circos eram espaços de divertimento de camadas menos privilegiadas da população.

Em 1936 foi realizada uma pequena festa na véspera de seu aniversário na casa de seu tio Pedro, violonista de choro. Esta ocasião resultou na primeira oportunidade de Elizeth Cardoso como cantora profissional, pois seu tio pediu que um dos convidados a acompanhasse com seu regional. O amigo da família era Jacob do Bandolim.

A voz da sobrinha agradou tanto ao músico, então já respeitado no cenário musical carioca, que este convidou a adolescente para participar de um programa na rádio Guanabara. Foi no dia 18 de agosto de 1936, aos 16 anos de idade, que Elizeth Cardoso cantou pela primeira vez profissionalmente no Programa Suburbano interpretando dois sambas: “Do amor ao ódio” (Luís Bittencourt) e “Duas lágrimas” (Benedito Lacerda), sendo acompanhada por Jacob do Bandolim e sua Gente (Luís Bittencourt, Gilberto, Dilermano Reis e Márcio Silva). Entre os artistas contratados oficialmente para este programa estava Noel Rosa (então com 26 anos), que depois de assistir Elizeth cantando, lhe disse ao sair do estúdio: “Olha menina, você vai longe e eu desejo que isso aconteça. Eu vou dar uma música para você incluir no seu repertório” e ensinou à Elizeth Cardoso “Ri melhor quem ri no fim”, que seria gravada mais tarde por Marília Batista (CARVALHO, 1970), uma das referências musicais de Elizeth Cardoso.

Começava então sua carreira e uma nova fase na vida de Elizeth. Curiosamente a cantora lembrou em seu Depoimento para a Posteridade (MIS) a roupa que usou na ocasião. Disse que sempre foi muito vaidosa e que na época cantava-se de chapéu. Usou um vestido azul com saia godê, blusa cor de rosa, bolero azul e sapato rosa. O chapéu era de palha branca. Neste dia ganhou 15.000 réis do diretor da emissora, Dr. Alberto, e com a quantia comprou um novo chapéu, segundo a *Revista do Rádio* (GOLD, 1957, p. 4). A valorização desta lembrança demonstra que existiu em Elizeth uma motivação que a levou à preocupação com sua aparência.

Nestes dados recolhidos é possível começar uma primeira análise a partir de Pierre Bourdieu (2003). Em qual ou quais *campos* estaria Elizeth Cardoso inserida e quais as dinâmicas que regem estes espaços simbólicos? Para responder esta questão será necessário recorrer aos historiadores da música e musicólogos e traçar um breve resumo de como foi o início da radiofonia no Brasil, iniciada na década de 1920.

O *campo* de trabalho dos cantores da época (décadas de 1930-1940) transitava entre o trabalho nas rádios, os shows temáticos montados tal como pequenos musicais – por

exemplo, *A Boneca de Piche*, no qual Elizeth cantou mais tarde com Grande Otelo – os *dancings*, cinemas e circos (CABRAL, 2010, p. 61). Os programas de rádio eram a opção que conferia mais alto *status* na cadeia de trabalhos para cantores da época. Ser artista contratado por uma rádio significava reconhecimento por bom trabalho e uma carreira promissora.

Poderíamos, para começar, definir que Elizeth procurou adentrar no *campo* dos artistas de rádio da década de 1930, mesmo que tenha sido por influência de seu tio Pedro que a apresentou à Jacob do Bandolim. Afinal de contas, seria uma nova oportunidade financeira para Elizeth e uma alternativa com no mínimo mais *glamour* para alguém que com 16 anos já havia trabalhado numa peletería¹⁴, numa fábrica de sapóleo, numa fábrica de chapéus e num cabelereiro, quando seu sonho era poder estudar.

1.2 O início de sua profissionalização na música popular brasileira

A primeira emissora do Brasil foi inaugurada em 1923, a Rádio Sociedade, e um ano depois, a Rádio Clube do Brasil. De início, apresentavam-se poucos horários de audições e a Companhia dos Telégrafos proibiu anúncios durante um ano, o que dificultava imensamente a manutenção dessas emissoras. Elas abriram um sistema de associados, em que interessados em contribuir para o funcionamento da rádio pagavam uma colaboração por mês. Esse começo da radiofonia não contava com profissionalismo artístico, que só veio depois com o intuito de melhorar a programação. Até então, eram *hobby* daqueles que a mantinham como a um clube, era um evento familiar (CAYMMI, 2013). Lia-se notícias, declamava-se poemas. O rádio era uma espécie de ‘livro falado’ com momentos de jornalismo (TINHORÃO, 2014). Esse primórdio da radiofonia demonstrou espírito elitista e amadorístico, observando o fato de que as primeiras emissoras provinham de clubes com sócio-pagantes.

Pouco depois, “a transmissão da música de discos com canções populares ia criar um público tão amplo que; em pouco tempo, cantar ou falar pelo rádio se tornaria para muita gente uma atração acima de interesse de dinheiro” (TINHORÃO, 2014, p. 54-55). Se a princípio a radiofonia esteve restrita a um pequeno público, mais tarde seria tão popular que o fato de participar de uma emissão encerrava satisfação, algo parecido com o que observamos em relação à televisão até os dias de hoje. Os participantes se sentiam prestigiados, alcançando, aparentemente, um novo *status* em sua rede social. Com o rádio

¹⁴ Comércio de peles de animais.

começava a surgir mais uma nova fonte de renda para os músicos populares e, futuramente, um novo *campo* profissional, desta vez voltado para aqueles que apresentavam uma boa voz – fossem cantores ou locutores.

Em 1932 Getúlio Vargas decidiu liberar a publicidade nas emissoras para que então o rádio passasse a ser o principal veículo de comunicação do povo brasileiro ao difundir música, cultura, mensagens comerciais e, segundo o presidente, prestando serviço de interesse nacional e de finalidade educativa. O governo enxergou no rádio um veículo eficiente de integração nacional e de comunicação com as massas. Buscava-se elementos para constituir uma identidade nacional. Com a regulamentação da publicidade, multiplicaram-se os programas de entretenimento e, diferente da programação musical até então basicamente voltada para a música erudita, iniciou a divulgação cada vez maior da música popular urbana, aumentando consideravelmente o público que passou a desfrutar das programações (CAYMMI, 2013, p. 28-29). Isso é observado pela maior procura dos aparelhos de rádio pela população. Stela Caymmi observa:

No Brasil, na década de 1930, já atuavam algumas agências de propaganda americanas, como a J. Walter Thompson e a McCann-Erickson. Técnicas foram adotadas no Brasil, como por exemplo associar o produto a um determinado programa de rádio, fazer promoções oferecendo fotografias de artistas em troca do envio do rótulo de um certo produto ou ainda um programa lançar um novo produto na praça. (CAYMMI, 2013, p. 37)

Outra importante influência americana na radiofonia brasileira foi no programa de Ademar Casé, que no fim de 1931 alugou o horário de 8 da noite à meia-noite de domingo na Rádio Philips, então recém-inaugurada. Tendo como modelo o estilo americano como excelência de profissionalismo, que implicava em um roteiro planejado antecipadamente, Casé organizou o programa desta forma, contando ainda com uma equipe grande (instrumentistas, locutores, radioatores, contrarregras e roteiristas). Foi uma inovação para o padrão da época e logo o programa se destacou. Almirante foi um de seus radialistas com o quadro *Curiosidades Musicais* (CAYMMI, 2013).

O próprio Almirante (2013) comenta uma música composta por Lamartine Babo em que brincava com a identidade de 5 emissoras que disputavam a preferência do público em 1933:

Nos versos mencionavam-se as qualidades das emissoras, citando-as seus prefixos e suas leiras em ordem cronológica: Rádio Sociedade, com programações clássicas; Rádio Clube, a emissora que transmitiu o início dos jogos de futebol; a Rádio Educadora, pela preferência de Lamartine Babo, ao viajar para Minas na época das suas férias; Rádio Philips, com tipos populares de um programa famoso;

e Mayrink Veiga, com os queridos nomes de seus artistas. (ALMIRANTE, 2013, p. 155)

Em 1936, ano em que Elizeth cantou pela primeira vez no rádio, o Brasil apresentava 65 emissoras, sendo 12 no Rio de Janeiro e 8 em São Paulo (CAYMMI, 2013).

A *Revista Carioca* relata em uma reportagem de 7 de novembro de 1936, mesmo ano da entrada de Elizeth na rádio Guanabara, sobre como funcionavam alguns estúdios de gravação dos programas. Entre as emissoras comentadas está a Guanabara, cuja principal característica era a de ser a “estação do povo”, do ponto de vista da disciplina, sendo bastante liberal¹⁵ (TINHORÃO, 2014, p. 67-68).

Com o início da publicidade, a radiofonia despontou de vez e foi dada a largada para a constituição do primeiro grande meio de comunicação de massa no Brasil. Dentre as mudanças ocorridas, podemos destacar a variedade da programação através do encurtamento dos horários; pela radiodifusão de histórias; pela maior participação de artistas populares em programas de estúdio (o que mais tarde faria surgir os programas de auditório); pela nacionalização do ‘cartaz’ do rádio (artistas que eram preferidos do público, o qual levava cartazes com nomes e recados para seus ídolos); e pela presença de figuras do próprio povo diante dos microfones, com os programas de calouros (TINHORÃO, 2014, p. 59). Elizeth não chegou a possuir um fã¹⁶-clube na época em que atuou nas emissoras de rádio, mas comentou sobre uma ocasião em que levaram uma faixa para a cantora, o que a deixou envergonhada, pois não se sentia à vontade com as chamadas ‘macacas de auditório’ (CARVALHO, 1970), termo extremamente preconceituoso criado à época para se referir às ouvintes desses programas, em sua maioria mulatas e negras. Sobre esta nova fase da radiofonia que seria chamada de ‘época de ouro’ do rádio, Tinhorão acrescenta:

Desta forma – e nada por coincidência - quando em 1927 surge no Rio de Janeiro a PRAK (depois PRA-9), seu proprietário é o capitalista e comerciante Antenor Mayrink Veiga, e, em 1931, quando na mesma cidade inicia suas atividades a Rádio Philips, PRAX, seus organizadores são os holandeses fabricantes dos aparelhos elétricos e de rádio daquela marca, resolvidos a promover as vendas dos seus artigos no Brasil através da auto-propaganda”. (TINHORÃO, 2014, p. 58)

¹⁵ As emissoras cariocas eram conhecidas populares no sentido de liberar a entrada dos ouvintes, diferente das emissoras de São Paulo, mais luxuosas e elitistas, onde muitas cobravam entrada (TINHORÃO, 2014, p. 72-74).

¹⁶ Derivado de *fan*, abreviatura do inglês *fanatic* (TINHORÃO, 2014, p. 174)

Em fins da década de 1930 começou uma nova fase com o impulso definitivo no sentido de aproveitar a participação popular. Elizeth se ausentou um período das rádios justamente nesta época, em 1940, devido ao nascimento de seu filho, Paulo Valdez, retornando às ondas radiofônicas apenas em 1947. Sem o vidro que separava o auditório dos artistas, estava sendo realizada a ampliação dos auditórios em teatros.

Traçado o contexto de inserção de Elizeth na radiofonia, podemos voltar à ocasião em que a cantora cantou pela primeira vez, sendo imediatamente chamada para participar no programa da Rádio Guanabara e recebendo cachê. Entre os agentes envolvidos neste espaço simbólico podemos destacar: o dono da rádio, “Doutor” Alberto (assim tratado por Elizeth em seu depoimento em 1970), os músicos acompanhantes, os artistas (os cantores, os radialistas que apresentavam os programas), os arranjadores. De família humilde, Elizeth procurou se apresentar na rádio respeitando o padrão esperado, a começar pela vestimenta. Observamos, a partir da pesquisa de Sandroni (2011), que os sambistas, antes restritos ao ‘morro’, na década de 1930 passaram a buscar adequação em relação a certo *habitus* presente na ‘cidade’, e que tal tentativa de inserção passava pelo vestuário. Esta sempre foi uma preocupação de Elizeth ao cantar: a roupa, as jóias, o cabelo; sua imagem. Tanto quanto seu canto, a sua apresentação deveria ser impecável. Sérgio Cabral (2010) afirmou que no início da carreira, quase todo o dinheiro de Elizeth servia para custear suas roupas e jóias, que comprava não apenas por vaidade, pois sempre foi uma pessoa simples, mas para manter-se adequada aos padrões da elite. Nas fotografias de entrevistas realizadas para jornais e revistas, a cantora se apresenta muitas vezes desta forma; à vontade, algumas vezes com lenço na cabeça, uma apresentação oposta à que busca em shows onde a vestimenta é extremamente cuidada e sofisticada (figuras 1, 2, 3 e 4 nas páginas 39 e 40). Aparentemente uma observação banal, acreditamos ser uma informação pertinente diante do que percebemos atualmente, quando cantores famosos e populares buscam na apresentação informal, externa aos shows, certa formalidade, como se a preocupação com a apresentação artística devesse estar presente para fora dos palcos, tendo as ruas como uma extensão destes¹⁷. Tal constatação pode servir de indicativo de que alguma mudança se efetuou de uma época à outra na relação palco/vida pessoal ou de que a cantora em questão apresentava uma característica diferente.

¹⁷ Suposição formulada pela autora ao observar entrevistas.

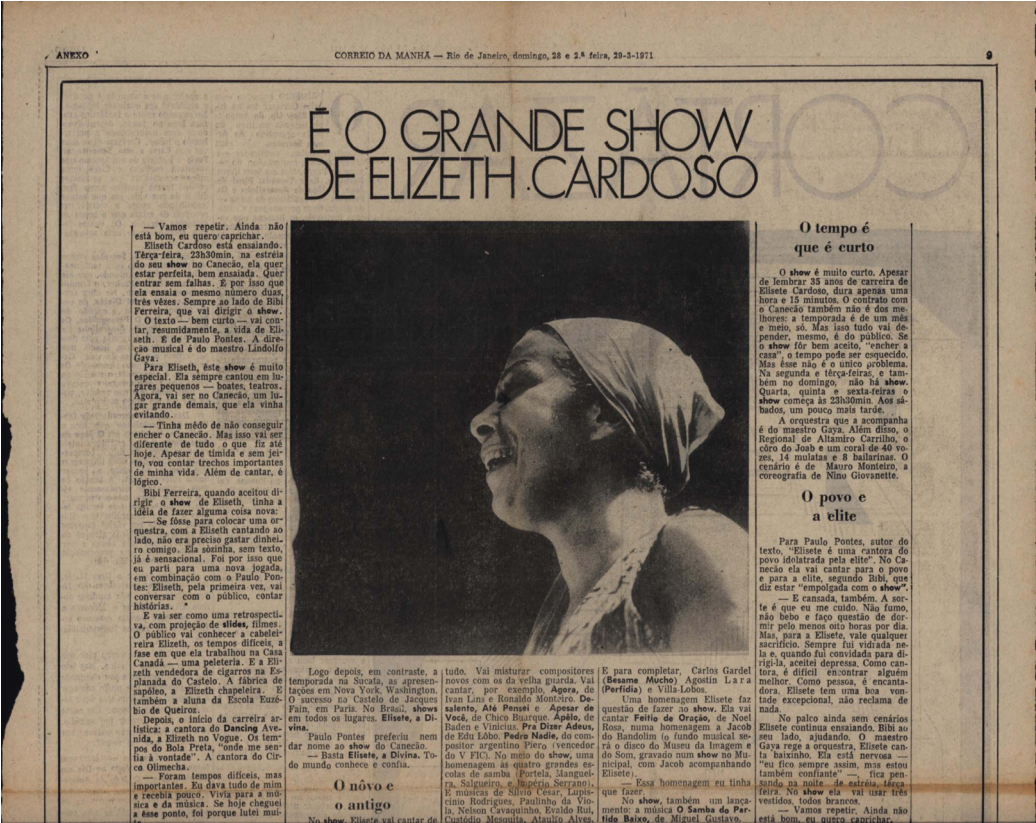


Figura 1 – Fotografia em entrevista cedida ao jornal *Correio da Manhã*, ensaio em 1971.

De Pixinguinha a Edu Lobo, ela uniu o samba de breque à MPB dos nossos dias

O fato, segundo Elisete

Quase seis anos passados, Elisete Cardoso recorda o fato. Não manifestava mágoa, muito menos tripudia os que predisseram seu fracasso. Com seu jeito muito espontâneo de ser, conta como aconteceu:

— “Uma tarde de 63, chegou aqui em minha casa um rapaz me pedindo uma entrevista. Nem sabia de que jornal ou revista ele era. Entre outras perguntas, quis saber quando eu iria interpretar as *Bachianas* de Heitor Villa Lobos. Estrenei totalmente a pergunta. Era a primeira vez que ouvia falar em *Bachianas*, se bem que, uma vez ou outra, já tivesse ouvido o nome de Villa Lobos. Era tudo o que sabia a respeito.”

Dias depois, alguns amigos me perguntaram que história era aquela de interpretar as *Bachianas* de Villa Lobos. Contei, então, o que sabia, que aquilo tinha sido invenção do repórter que me entrevistara e que lhe dissera que nem sequer sabia o que eram *Bachianas*.

Os comentários morreram. Um ano depois, encontrando-me em São Paulo, onde cumpria uma temporada, o telefone chamou. Atendi. Do outro lado da linha a pessoa que fala se apresenta como o maestro Diogo Pacheco. Imaginei logo a figura clássica do maestro: velho, carrancudo, cabelos longos e brancos. Ele então me falou sobre o mesmo assunto. Voltei a dizer-lhe que nada entendia de *Bachianas* e que isso era uma história surgida no ano anterior, mas sem nenhum fundamento. Ele pediu para falar comigo pessoalmente. “Pois não”, disse-lhe.

No nosso encontro, logo no dia seguinte, a primeira surpresa: a figura do maestro não era nada daquilo que eu imaginava. O maestro Diogo Pacheco procurou me convencer de que eu deveria tentar. Fiz ver a ele que meu gênero era totalmente diferente, que nunca ouvira um clássico etc. etc.

Não tenho voz educada, minha voz é rústica, ponderai. O maestro não se dava por vencido. Disse-me que havia feito o registro de minha voz e que eu poderia interpretar as *Bachianas* com uma oitava abaixo da que era interpretada por soprano. Esta palavra me deu calafrios. O maestro já trazia um disco das *Bachianas* para eu ouvir e decorar a música. Despediu-se de mim, sem que eu lhe desse ainda uma palavra definitiva.

Guardei o disco e mais tarde procurei ouvi-lo. Mal havia começado a girar e a voz da cantora lírica surgiu, cal na gargalhada. Gritei então lá para dentro: “Lourdese! Vem ver a fogueira em que estou enfiada! Nem eu nem Lourdes entendíamos nada da letra. A melodia me agradava. Ouvi

várias vezes até o fim, mas não entendia a letra.

Fui à casa de d. Arminda, viúva do maestro Villa Lobos, e com ela consegui a letra das *Bachianas*. Só então pude entender a letra do disco, acompanhando com o papel em punho.

Decorei enfim. Dispus-me então à aventura, que considerava maior do que a proposta. Vieram os ensaios, com a orquestra muito pomposa e os músicos muito sizados. Com uns cinco ensaios e tudo decorado, pois nada entendia de partitura, o maestro Pacheco se deu por satisfeito. Havia combinado comigo que no momento em que lhe entregasse a rosa ele daria ordem à orquestra para atacar.

E assim foi. Meus amigos me incentivavam, diziam-me que tinham a certeza de que eu não fracassaria, mas eu não acreditava em mim. Foram dias de angústia, aqueles que antecederam a minha estréia. Momentos antes da primeira apresentação, havia tomado tanto calmente que estava meio lesada. Providenciaram médico, remédios, o diabo. Enquanto eu cantava, o médico, nos bastidores, aguardava um desmaio meu, já com a seringa de injeção providenciada. Mas à medida que fui cantando, adquiri confiança e nem pude acreditar naquela ovação monstro que surgiu no fim do espetáculo.

Para quem havia acompanhado toda a onda que vinham fazendo contra mim, não era para menos tamanho nervosismo. Queria que você visse como eu tremia antes de entrar em cena. Ah... que experiência dura! Após o espetáculo, o camarim encheu-se de meio mundo. Era tanta gente desconhecida que eu tinha a impressão de que estava noutro país. O que me diziam era que “enfim tinham entendido a letra” e com isso deduzi que eram pessoas acostumadas a ouvir as *Bachianas*.

A todos eu dizia que também não tinha entendido quando ouvi pela primeira vez. “Se o Villa fosse vivo se sentiria feliz com sua interpretação”, me disse d. Arminda Lobos. Isso me deixou muito feliz e muito recompensado do esforço. Maria Lúcia Godoy, que eu considero — agora que já ouvi muitas interpretações das *Bachianas* — a maior intérprete desta obra, também gostou da minha interpretação. Mas apesar de todas estas recompensas, não creio que me dê mais noutra.”

Amigos, netos: sua importância

— Sou Flamengo e tenho uma filha chamada Tereza — é o gracejo que Elisete faz ao definir-se como pessoa. Com frequência a chamam de Vovó Elisete, o que ela considera muito bom, porque “adoro os netos”.



Mais de oitenta troféus contam a história da vida artística de Elisete. E ela diz: “Eu nada seria hoje sem a ajuda dos meus bons amigos”.



Figura 2 – Fotografia em entrevista cedida à Revista *Cruzeiro*, em sua residência em 1970.



Figura 3 – Fotografia de show na revista *Amiga*, em 1977.



Figura 4 – Fotografia de show no jornal *O Globo*, em 1990.

Elizeth comentou explicitamente em uma entrevista: “Sempre procurei me vestir bem nas minhas apresentações. Assim, se eu cantar mal, se eu desafinar e o público não gostar da minha voz, pelo menos vai gostar da minha roupa. E dizer “ah, mas aquele vestido que ela estava usando...” ou “mas você reparou na maquiagem?” (CAVALCANTI, 1986, p. 1). A mulher pobre, ao conquistar a pouca quantia que deveria servir para melhorar sua qualidade de vida em necessidades básicas, vê-se compelida em investir no vestuário e em algo ainda mais supérfluo – as jóias. Elizeth percebe então que para conseguir se inserir neste ambiente, deveria corresponder rigidamente ao caráter que as emissoras e seus ouvintes esperavam – pois grande parte dos acontecimentos dos bastidores era comentado em revistas especializadas. Ao mesmo tempo em que passavam por situações de julgamento que estavam fora de sua realidade sociocultural, os participantes desses programas (representantes de grupos proletários) tinham a possibilidade de se fazerem ouvir perante outras classes sociais (TINHORÃO, 2014, p. 84).

Demonstrando que a situação financeira manteve-se escassa por muito tempo, Elizeth afirmou em 1958, mesmo no ano em que gravou o primeiro disco da bossa nova, o *Canção do amor demais*, período que já gozava de certa popularidade:

“-Há muita gente que me considera um Silvio Caldas de saia” – diz Elizeth mostrando um sorriso de meia-lua. – “A comparação me agrada, mas convém explicar: se não é tanta a semelhança de voz ou de repertório, entre mim e ele, velhos amigos, pelo menos no modo de viver, ou na maneira de encarar as coisas da vida, somos bem parecidos: nós, caboclinhos, não sabemos o que é dinheiro. (...) Verdade. Somos veteranos do rádio, mas não fizemos fortuna. Vamos cantando. É a vida.” (SILVA, 7 mar 1958, [s/p])

Percebemos, observando todos esses fatos narrados anteriormente, desde a sua primeira aparição na rádio Guanabara, que existe um paradoxo travado: na Era Vargas a radiofonia recebe, a partir de 1932, um impulso em seu desenvolvimento gerado pela liberação da publicidade. O intuito era diminuir as distâncias do país, integrando o povo e, conseqüentemente, a cultura, ao constituir uma identidade nacional (CAYMMI, 2010, p. 35). O samba foi a produção cultural eleita para esta unificação, exemplo da incursão de Carmem Miranda nos EUA, usada também como uma moeda de troca simbólica ao integrar a política de boa vizinhança com o país. Todo o padrão de funcionamento e desenvolvimento da radiofonia passou a ser importado dos EUA, observando o *Programa Casé* e a questão publicitária – logo novas crenças começaram a se forjar no imaginário popular, já que neste momento, por inclusão da música popular urbana nas programações, os

números de audiência constataram um salto respeitável. A maior parte da indústria fonográfica foi controlada por empresas estrangeiras, que buscaram, ao construir a imagem de seus artistas, manter uma enorme estrutura que paulatinamente ganhou mais espaço com lançamentos da música popular urbana de então. O *capital econômico* (emissoras de rádio, empresas de publicidade e de gravação e de aparelhos eletrônicos; detentores da indústria do entretenimento que estava em formação), de origem elitista, se apropriou e gerenciou de acordo com o seu interesse comercial o *capital cultural* e *simbólico* (samba) das massas, que quis se definir como a identidade do país. Vê-se a *luta* travada: a classe menos favorecida economicamente, formada em sua maioria por indivíduos negros e mulatos, criadora do gênero musical (samba) – mesmo com a participação indireta de membros da elite – vê-se obrigada a se adequar ao *habitus* desta – detentora dos meios de divulgação e produção fonográficas – ao mesmo tempo em que estes meios dependem da classe menos favorecida para se erguer como produto cultural. Por outro lado, estes mesmos meios – que representam o *capital econômico* em vias de se expandir, em certa medida, em *capital cultural*, visto que trazem novo *habitus* (referenciado pela publicidade) que será rapidamente incorporado pelas massas – são obrigados a se apropriar da cultura popular, de *habitus* oposto, para conseguir se estruturar como novo *campo*; já que dependem da aceitação e demanda das massas populares para seu sucesso financeiro e empresarial. Tal cenário remete à imagem de um ‘cabo de guerra’, em que estruturas opostas (uma detentora do *capital econômico*, a outra do *capital cultural* e *simbólico*) tendem a se flexibilizar para alcançar suas metas, como previsto por Bourdieu:

(...) todas as pessoas que estão cometidas num campo tem em comum um certo numero de interesses fundamentais, a saber tudo o que está ligado à própria existência do campo: daí uma cumplicidade objetiva que está subjacente a todos os antagonismos. (BOURDIEU, 2003, p. 121)

Neste sentido trazemos a idéia de uma ‘dupla-mão’ do registro e da divulgação da música popular brasileira, experiência vivida por Elizeth Cardoso desde a sua estréia profissional.

Da mesma forma percebemos ainda a repetição similar de um dos fenômenos ocorridos na constituição da canção urbana, como vimos no início deste capítulo. Novamente o *capital cultural* popular se vê apropriado por membros da elite, não sem antes passar por certo crivo, por adequação ao *habitus* deste outro *campo* social de atuação. No século XVIII observamos o aparecimento da modinha e do lundu e a inserção nos salões da

nobreza permitida através do conteúdo cômico. De forma semelhante, mais tarde o samba foi assimilado no ápice de sua difusão na ‘era de ouro’ da radiofonia brasileira não mais através do conteúdo cômico, mas por sua ascensão social, ao ser ‘embranquecido’, como visto por Sandroni (2011). Em ambos os contextos a canção cumpre a função de divertimento da elite, mas talvez sua origem no meio popular apresente conteúdos simbólicos implícitos que escapam silenciosamente; vide a presença da sincopação como *capital simbólico* da população negra, como marca de sua presença cultural onde sua entrada é negada fisicamente.

A *luta* simbólica permanece atuante e novas adequações são continuamente reelaboradas. As primeiras gravações foram marcadas pelo início do profissionalismo dos músicos populares e pelo prenúncio de uma relação desigual; marcada pela idéia de que os detentores dos meios tecnológicos (muitas vezes estrangeiros), estariam prestando favor aos compositores e intérpretes, dada a supervalorização dos empresários e da tecnologia que detinham. Tal constatação está presente desde o pioneiro Frederico Figner, quem possuía clareza sobre esta relação (TINHORÃO, 2014, p. 30), sendo juntamente com outros contemporâneos os primeiros comerciantes na área da indústria cultural brasileira. Esta relação é ampliada com a posterior popularização da radiofonia, observando os baixos cachês recebidos pela maioria dos artistas e cantores, onde vimos a fala de Elizeth, mesmo passados 22 anos de sua atuação.

Podemos propor que uma outra questão relacionada ao *habitus* no campo da radiofonia e, por extensão, da indústria musical, é a prática de subverter o valor do trabalho desse seguimento, de seu *capital simbólico*, ao transformar aquilo que é imprescindível para alavancar o comércio em expansão (*capital econômico*) em conteúdo de reconhecimento reduzido frente aos ganhos realizados pelos detentores da tecnologia. Em outras palavras; o preconceito que no século XVIII permeava a nobreza frente à música urbana forjada na boca do povo e no meio da rua – com o seguimento da população em vias de crescer econômica e socialmente – parece ser continuamente re-atualizado a cada transformação da canção popular urbana e em cada seguimento da música (seja intérpretes, compositores, arranjadores, etc). A temida ‘perda’ de privilégios atravessa quatro séculos e se transforma na busca por ‘constituição’ de novos privilégios; o poder não está mais na origem familiar, mas no âmbito econômico, na capacidade de gerar lucro.

Sem reduzir à uma idéia simplificada de que apenas as camadas menos favorecidas das cidades são responsáveis pela elaboração da música popular urbana

brasileira, em que não haveria a participação de membros da elite (que nesse sentido participou indiretamente seja na defesa dessa música em certas ocasiões, seja patrocinando ou apreciando e divulgando), buscamos, contudo, trazer os sentidos que muitas vezes não são elaborados pelo senso comum e que estão presentes nas produções de pesquisadores.

Observamos nesta primeira análise as relações travadas entre os agentes da radiofonia brasileira e a inserção de Elizeth Cardoso a partir do apoio de Jacob do Bandolim. Destacamos a necessidade de adequação dos artistas à realidade do crescente profissionalismo do músico popular e as dinâmicas envolvidas no *campo* social, cultural, econômico e simbólico, que resultam por se entremear.

Na seção seguinte faremos as primeiras reflexões sobre aspectos da voz de Elizeth Cardoso.

1.3 A estética vocal nas *lutas* de representação – primeiras observações

Partindo do pressuposto de que a música urbana integra os *campos* social, cultural, econômico e simbólico, interagindo em cada âmbito com dinâmicas próprias, não poderíamos separar o som vocal dessa mesma relação. Impregnada de conteúdo e significado, a voz humana é ainda tema proveitoso para muitas pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, como observamos na introdução. Não acreditamos estar desvinculada, desta forma, das *lutas simbólicas* de representação, para nos determos nos conceitos de Bourdieu (2003). Para tanto, trazemos algumas observações em que buscamos compreender de que forma o poder de criação de Elizeth Cardoso ao interpretar canções poderia estar vinculado a questões extra-musicais. Acreditamos no artista como ser social, onde sua criatividade se desenvolve, para além de suas necessidades pessoais, negociada pela técnica e pelas leis de mercado. Destacamos a seguir algumas possíveis relações que entremearam características da voz de Elizeth Cardoso e a constituição da canção urbana brasileira.

Neste momento faz-se necessário trazer o conceito de gestualidade vocal, cujos componentes encerram os ornamentos (vibratos, portamentos, apojaturas, glissandos, etc.) uso dos diferentes registros, dinâmica, e outros elementos de expressividade. Para seguirmos, destacamos trecho de Machado (2012) sobre o trabalho realizado pelo intérprete de canções através destes elementos.

Considerando que a voz humana é o único instrumento capaz de realizar simultaneamente o texto linguístico e o texto musical, e sendo o núcleo de identidade da canção a relação entre esses dois componentes, compete à

interpretação vocal o desenvolvimento das duas etapas existenciais subsequentes: a atualização e a realização. O sujeito configurado pelo compositor ganha, então, existência material além da letra, na própria melodia estabilizada pela voz do intérprete. Ou seja, a presença viva da voz atualiza o sujeito, corporificando sua existência numa outra dimensão.

Ainda por intermédio da ação vocal, a produção de sentido extrapola os limites da letra e se reconfigura no gesto interpretativo, podendo mesmo trazer à luz significações expressas no plano de expressão linguística, bem como no plano de conteúdo do discurso musical. (MACHADO, 2012, p. 44-45)

1.3.1 Tessitura vocal e timbre; a busca por uma identidade vocal

De 1936 a 1939, e depois com seu retorno na rádio Mauá em 1947, Elizeth Cardoso ganhava apenas cachês por suas participações nos programas de rádio. Sua primeira contratação foi em 1949, pela Rádio Guanabara, ao ser convidada por Sérgio Vasconcelos, Atila Alves e Grande Otelo; 13 anos depois de iniciar carreira (CARVALHO, 1970). No livro *Música popular: do gramofone ao rádio e TV* (2014)[1981], Tinhorão comenta essa dimensão mais significativa dos artistas que buscavam despontar nas emissoras de rádio:

Conseguir um lugar nos quadros artísticos de uma emissora de rádio equivalia a realizar, de uma só vez, duas das mais respeitáveis necessidades humanas, ou seja, ganhar o necessário para viver e afirmar a sua personalidade, tornando-se alguém capaz de ser reconhecido no meio da multidão. E era isso que ia explicar, desde logo, o fato de os candidatos indicarem, invariavelmente, na maneira de cantar, a influência de algum dos maiores cartazes da época. Na verdade, a fixação na figura do ídolo tomado como exemplo era tão grande que a projeção acabava se completando necessariamente na imitação da voz ou do estilo do artista escolhido para referência. (TINHORÃO, 2014, p. 80)

Elizeth nunca estudou canto, deve-se ressaltar, teve como referência apenas a reprodução de suas vozes preferidas quando começou a cantar profissionalmente: as de Odete Amaral, Araci de Almeida e Marília Batista. Elizeth não imitava apenas um ídolo, e sim três. Contou, em diversos depoimentos, que gostava muito do repertório de tais cantoras e que procurou imitar suas vozes e reconhecia suas preferências como detentoras de “registros totalmente diferentes” (CARVALHO, 1970). Cabral afirma que “ela repetia com perfeição não só os agudos de Odete Amaral como os graves de Marília Batista” (CABRAL, 2010, p. 29). Elizeth comentou em 1976:

Comecei imitando as três. Tinha uma voz mais aguda do que hoje e conseguia alcançar o registro delas com facilidade. Depois, fui encontrando a maneira pessoal de cantar. Aliás, a voz não é a coisa mais importante numa cantora. Mais importante é uma interpretação que comova, além, evidentemente, da escolha do repertório. Eu sempre fui muito caprichosa com o repertório e creio ter sido esse um dos motivos pelos quais Elizeth Cardoso ainda está aqui de pé, como cantora. (SEGUNDO, 1976, p. 39)

Se por um lado os cantores buscavam a sorte nos programas de rádio como forma de se projetar socialmente, também os ouvintes presentes nos auditórios, em sua maioria negros e mulatos, buscavam nestes programas não só uma forma de lazer, mas estar próximo àqueles que representavam a ascensão que todos almejavam – um fascínio era estabelecido. Num mesmo sentido, os novatos do rádio imitavam seus ídolos, como forma de assegurar um possível sucesso ao se equiparar a um já estabelecido.

Trazemos outras duas perspectivas com o intuito de se integrar à esta primeira: O costume de imitar certas vozes também pode ser explicado como um parâmetro de treinamento, já que não existia um estudo formal direcionado para o canto popular (MACHADO, 2013, p. 15); e a visão de que estava na imitação a possibilidade de se constituir o prosseguimento de uma estética do canto popular, esta dimensão presente na observação de Elizeth. Não queremos, contudo, restringir a justificativa apenas à uma destas visões, pois acreditamos que devem ser observadas caso a caso, podendo estar mais presente uma ou outra em determinados intérpretes, sem motivo de exclusão.

Como cantora popular, *campo* ainda em expansão se pensarmos que seu início é marcado pela primeira gravação em 1917, Elizeth buscou nas três intérpretes não somente referência sobre extensão vocal, como destacado por Sérgio Cabral, como também em timbre e identidade, como afirmado pela cantora. Elizeth Cardoso aparentou buscar modelos para interpretação (na relevância dada à “comoção” e “escolha do repertório”) que são transformados quando encontra sua “maneira pessoal de cantar”, como destacado acima. Podemos observar (quadros 1, 2 e 3 abaixo) algumas diferenças entre as três referências de Elizeth. Nas músicas observadas, detectamos que Araci de Almeida e Marília Batista utilizam tessitura similar. Araci de Almeida ainda passa pela mesma região grave de Marília Batista e alcança o mesmo agudo de Odete Amaral, mas o timbre entre as três cantoras era um conteúdo identificador marcante; o grave da voz de Marília Batista estava presente no timbre de sua voz, não propriamente na região em que cantava, assim como o agudo percebido em Odete Amaral e em Araci de Almeida constam da mesma observação¹⁸. Se a

¹⁸ A qualidade da voz de um indivíduo se dá, junto à fatores sociais, através das dimensões das diferentes partes do sistema fonador e das propriedades das pregas vocais (SUNDBERG, 2015, p.20) As frequências dos formantes incidem diretamente na qualidade de uma dada voz e estão relacionadas tanto com o comprimento e forma do trato vocal quanto com características da fonte glótica (SUNDBERG, 2015, p. 44), ou seja com a constituição de cada indivíduo. Dessa forma, uma nota numa mesma oitava apresenta características diferentes em diferentes indivíduos, o que por vezes pode ser confundido com alturas diferentes, dependendo das frequências de formantes que são acentuadas, atenuadas, ou até mesmo canceladas.

partir da observação de Cabral concluímos que Odete Amaral e Marília Batista contrapunham extremos, agudo e grave respectivamente, a partir dos quadros constatamos que Araci de Almeida acompanhava as duas cantoras em tessitura e que, mesmo assim, podemos considerá-la uma cantora de timbre agudo se apreciarmos algumas gravações¹⁹.

Quadro 1 – Araci de Almeida

cantora	Canção(compositor)	ano gravação	tom	extensão	semitons
Araci de Almeida	Triste cuíca (Noel Rosa e Hervê Cordovil)	1934	A	<i>la2 – la3</i>	13
	Não me diga adeus (Paquito, Luiz Soberano e João Correa da Silva)	1947	Bm modulando para Dbm	<i>si2 – reb4</i>	17
	Três apitos (Noel Rosa)	1951	F	<i>fa2 – fa3</i>	13

Quadro 2 – Marília Batista

cantora	Canção(compositor)	ano gravação	tom	extensão	semitons
Marília Batista	Remorso (Noel Rosa)	1934	A	<i>fa#2 – mi3</i>	11
	Provei (Noel Rosa e Vadico)	1936	E	<i>si2 – lab3</i>	10
	A dama do cabaré (Noel Rosa)	1952	B	<i>la2 – la#3</i>	12

Quadro 3 – Odete Amaral

cantora	Canção(compositor)	ano gravação	tom	extensão	semitons
Odete Amaral	Meu veneno (Milton Amaral)	1937	Eb	<i>sib2 – do4</i>	15
	Ironia (Ataulfo Alves e Alcebíades Barcelos)	1938	G	<i>re3 – re4</i>	13
	Eu ouvi dizer (Leonel Azevedo e Sá Róris)	193?	Gm	<i>sib2 – re4</i>	17

¹⁹ Para encontrar as gravações utilizadas na dissertação, pode-se entrar no *youtube* no canal “Marcela Velon”, e procurar a *playlist* “Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro” ou acessar: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6-LzQD8mSAhFQB9XJI908peathecvtsvn>

Em *Quantifying tessitura in a song*, escrito por Ingo Titze²⁰ (2008) para o *Journal of Singing*, o pesquisador argumenta que a tessitura ideal para um cantor(a) deveria estar relacionada à região onde se encontra maior disponibilidade de dinâmica. É a região na qual o(a) cantor(a) tem a possibilidade de melhor desenvolver ‘crescendos’ e ‘decrecendos’, possibilitando mais ferramentas interpretativas (TITZE, 2008). Tal explanação difere da de extensão que está relacionada com o alcance geral de notas realizado por um(a) cantor(a), sem levar em conta a qualidade de emissão de todas as notas, bem como a compreensão do texto pela clareza dos fonemas. Tais nomenclaturas encontram-se muitas vezes utilizadas como sinônimos entre leigos ou não-cantores.

Como timbre compreendemos o espectro de frequências harmônicas associados a cada vogal (TITZE, 2009, p. 1), sendo o resultado final dos formantes – frequências ressonantes emitidas pelas pregas vocais por coincidirem ou se aproximarem das frequências naturais do trato vocal. Os timbres de voz variam de acordo com formato e o comprimento do trato vocal; composto por lábios, língua, laringe, faringe e palato mole (MARIZ, 2013, p. 66-68). Embora seja possível distinguir através deste fenômeno físico a identidade vocal de cada pessoa²¹, algumas variações podem ser produzidas por um mesmo indivíduo. É o que explicita Joana Mariz:

(...) embora observemos um timbre personalizado para cada pessoa, relativo ao tamanho e ao formato de seu trato vocal, observamos também uma imensa capacidade de variação, devido à maleabilidade articulatória do aparelho fonador. Tal variabilidade confere ao trato vocal a capacidade de construir diversas “assinaturas” diferentes, que o ouvido humano traduz basicamente como sons de vogais com determinados timbres (como, por exemplo, um [a] cantado do canto erudito e um [a] cantado do canto popular brasileiro). (MARIZ, 2013, p. 68)

Um terceiro conceito que devemos explicitar, depois de tessitura e timbre, é o de ‘registros vocais’, já que iremos abordar seu uso de forma diversa em diferentes trechos das gravações. O registro vocal é um assunto controverso na pedagogia vocal, sendo motivo de

²⁰ Professor na University of Iowa e diretor executivo no *Nacional Center for Voice and Speech at the Denver Center for the Performing Arts*.

²¹ O timbre vocal é tão pessoal quanto a digital dos dedos ou a íris dos olhos, visto que passou a ser captado para utilização em sistemas biométricos que verificam a identidade de indivíduos a partir de *softwares* desenvolvidos para esta finalidade. Ver, por exemplo, vídeo de 2013 sobre o lançamento de um recurso de segurança que permite que os clientes façam da própria voz sua senha ao utilizar um aplicativo para *smartphones*. A campanha utilizou a frase “*My voice is my password*” (tradução do inglês, “Minha voz é minha senha”) Disponível em www.nuance.com/voice-biometrics. Acesso em: 28 de julho de 2015.

muitas confusões e divergências. Johan Sundberg²² (2015), afirma que ainda não existe uma definição ideal para registro vocal e opta por esta: “Um registro delimita uma região de frequências em que todos os sons soam de maneira semelhante e são aparentemente produzidos de maneira similar” (SUNDBERG, 2015, p.82) e ainda cita Hollien (1974):

Um registro vocal é um evento totalmente laríngeo; ele consiste em séries ou regiões de frequências de fonação que podem ser produzidas com qualidades muito semelhantes; algumas regiões de frequência de fonação podem ser produzidas em mais de um registro; a definição de um registro deve ter por base evidências perceptivas, fisiológicas e aerodinâmicas. (apud SUNDBERG, 2015, p.82)

Joana Mariz (2013) explica que os registros têm sua origem na laringe, sendo eventos ocasionados nas pregas vocais, ao produzirem padrões vibratórios diferentes; esta é a explicação fisiológica. A cada padrão encontramos um conjunto de notas que soam de forma similar; esta é uma explicação acústica. Desta forma, podemos dizer que os registros vocais podem ser considerados, por um lado, um acontecimento fisiológico e, por outro, sonoro. A frequência de uma nota emitida pelas pregas vocais através do ciclo glótico (abertura e fechamento) tanto pode ser provocada pela interação com a pressão subglótica (ocasionada pela velocidade de ar) quanto pela ação de dois principais pares de músculos intrínsecos da laringe; os músculos tireoaritenóideos, conhecidos como músculos vocais ou simplesmente TA, e os músculos cricotireóideos, ou CT. Ambos pares de músculos atuam de forma coordenada, alternando em cada tipo de registro com maior ação de um ou outro (MARIZ, 2013, p. 53-54).

De forma geral, fala-se na literatura científica sobre a existência de três registros vocais: o basal, o modal e o elevado. O basal, o mais grave entre 10 a 70 Hz²³, apresenta contração intensa de TA, alta pressão subglótica, com utilização restrita no canto (aparecendo na fala como estilo ou falta de técnica vocal). O registro modal estaria dividido em três subregistros (peito, cabeça e misto), porém informalmente nas aulas de canto popular aparecem como principais registros, pois que mais utilizados nesta área. A frequência deste registro está entre 80 e 560 Hz, apresentando ação conjugada entre TA e CT. O terceiro registro, o elevado, apresenta dois subregistros (falsete e flauta), estando

²² Premiado professor doutor, pesquisador do Departamento de Fala, Música e Audição do Instituto Real de Tecnologia, em Estocolmo.

²³ Hz, símbolo de *hertz*, é a unidade de medida para frequência que expressa, em termos de ciclos por segundo, a frequência de um evento periódico, oscilações (vibrações) ou rotações por segundo.

presente em ambos os sexos. A frequência nesse registro se encontra entre 160 e 800 Hz, e existe ação quase exclusiva de CT, com TA relaxado.²⁴

Detemos nossa atenção sobre o registro modal em seus subregistros; peito, cabeça e misto, aqui tratados como registros, simplesmente. Sobre estes, Mariz afirma:

Sons com forte contração dos TA e atuação concomitante dos CT são identificados com o que comumente chamamos de ‘registro de peito’. Já os sons com contração continuada dos CT, mas com menor participação dos TA, são identificados como sendo do ‘registro de cabeça’ (...)(MARIZ, 2013, p. 54-55)

Professores de canto nomeiam tais registros de diversas formas. No presente trabalho utilizamos ‘registro de peito’, associado à voz falada, apresentando como sensação proprioceptiva a ressonância no peito e garganta, ‘registro de cabeça’, associado à voz infantil, apresentando como sensação proprioceptiva a ressonância na cabeça e na face; e ainda o conceito de ‘registro misto’, também chamado de ‘mix’, quando um tipo de registro é utilizado em região mais característica do outro, sendo muito comum tal sonoridade na região de passagem entre os dois registros acima citados. Fisiologicamente observamos uma zona de sobreposição entre TA e CT²⁵.

Segundo a professora de canto Jeannette LoVetri, o registro de peito costuma estar associado a poder e paixão, e o registro de cabeça à pureza e intimidade²⁶.

O uso de um ou outro registro pode ocasionar considerável diferença sonora dependendo da região da voz e da pressão de ar empregada, ocasionando consequentemente uma mudança de timbre. Da mesma forma, o sentido captado pelo ouvinte pode ser direcionado através destas diferentes utilizações²⁷.

A voz feminina no canto popular apresenta utilização predominante do TA na região média, podendo ou não apresentar mudanças entre os registros, com ou sem

²⁴ Informação contida em material didático do curso Formação Integrada em Voz (FIV) do Centro de Estudos da Voz (CEV-SP) em 17 de junho de 2013.

²⁵ Importante ressaltar que os músculos TA e CT não são os únicos envolvidos na produção vocal, mas apresentam destaque nesta atividade.

²⁶ Em material didático do curso *Somatic Voicework™ The LoVetri Method (SVW™)*, julho de 2013, Shenandoah University, Estado da Virgínia, EUA.

²⁷ Por exemplo, se um intérprete decide cantar um trecho de passagem entre os registros no registro de peito em seu limite – o que é considerado uma região aguda para esse registro – o resultado será emissão com muita pressão de ar e volume alto, necessariamente. Tal uso do registro de peito é comumente chamado de *belting*, técnica típica do teatro musical americano. O mesmo trecho pode ser cantado com registro de cabeça e dessa forma resultar numa emissão menos intensa, oferecendo maior controle de dinâmica, trazendo uma característica diversa da anterior.

quebras²⁸, o que varia de acordo com gênero musical ou opção do intérprete de uma dada canção. A utilização equilibrada destes mecanismos exige do intérprete treinamento e apuro técnico. Para iniciantes, o registro de peito estará associado à região grave e o registro de cabeça à região aguda de sua voz. Para cantores treinados esta ação é ampliada, podendo utilizar registro de peito em regiões consideradas mais agudas e registro de cabeça em regiões mais graves, dependendo do resultado estético pretendido.

Adriana Piccolo (2006) afirma que na música popular de forma geral as mulheres utilizam mais o registro de peito²⁹, pois “a predominância do registro de peito no canto popular poderia explicar a sensação de proximidade com a voz falada, ressaltada por tantos pesquisadores” (PICCOLO, 2006, p. 90). Acreditamos que apesar de observarmos essa predominância, é possível encontrar muitas cantoras que se utilizam do registro de cabeça com bastante frequência em suas interpretações, tais como Ná Ozzetti, Mônica Salmaso, Vânia Bastos, Elba Ramalho, Dalva de Oliveira, Angela Maria. A característica destacada por Piccolo aproxima o ouvinte de uma veracidade da narrativa na canção popular, como vimos a partir dos conceitos de Tatit. Quanto à tessitura utilizada, “as mulheres, em geral, concentram suas notas principalmente entre o Sol² e o Dó⁴, possibilitando a utilização do registro de peito em quase toda a sua extensão” (PICCOLO, 2006, p. 90).

Em relação aos efeitos ou qualidades vocais possíveis de serem realizados – tais como *fry* (que traz a sentido de sensualidade ou sofrimento e tem sido bastante observado em cantores americanos e mesmo na fala coloquial dos EUA³⁰), o *growl* (sonoridade presente no canto de Elza Soares e característico de Louis Armstrong); voz tensa, nasal, rouca, suja; são pouco ou nunca observadas em interpretações de Elizeth Cardoso, que busca homogeneidade e pouca variação de timbre³¹. Decidimos trazer as definições de tais gestos vocais quando aparecessem nas interpretações das quatro gravações.

Desta forma, compreendemos que o canto popular pode ser visto como prática na qual o intérprete deve administrar aspectos técnicos relacionados à escolha e/ou controle

²⁸ A ‘quebra’ é a percepção sonora de mudança brusca do timbre ocasionada por passagem de registro. Ela pode acontecer por voz não-treinada ou simplesmente por escolha do intérprete vocalmente treinado.

²⁹ A pesquisadora utiliza o termo ‘voz de peito’, que tem a mesma função de ‘registro de peito’.

³⁰ Interessante matéria no link <https://www.youtube.com/watch?v=Ws3X6C4ANxo>.

³¹ Piccolo (2006) desenvolve descrição sobre os gestos vocais no canto popular brasileiro em sua dissertação. Acreditamos que não seria necessário trazer características que não foram observadas nas gravações analisadas de Elizeth Cardoso.

dos diferentes registros (peito-cabeça-misto), altura (escolha de tonalidade), intensidade (pp-p-mf-f-ff), vogais (claras-escuras, aspectos de ressonância) e texturas (efeitos, ornamentos, diferentes qualidades vocais), com uma enorme possibilidade de variações, dada a liberdade proporcionada pelos diferentes e inúmeros gêneros.

Cada gênero e período da música popular engendra diferentes modos de equilíbrio ou articulação entre esses gestos vocais, seja valorizando uns em relação a outros, suprimindo ou criando novos. Na *luta* por representatividade no *campo*, na busca por se inserir em determinado estilo, os intérpretes se adequam e assimilam certo *habitus*; características de um dado meio ou estética, ou simplesmente rompem com os padrões sugerindo inovações.

Podemos constatar que ao buscar imitar Araci de Almeida, Marília Batista e Odete Amaral, representantes de timbres e tessituras diferentes, Elizeth aparenta desenvolver uma ampla extensão de sua voz, que resulta também numa grande tessitura, ou seja, numa ampla região de possibilidade expressiva. Tal característica será uma das marcas de Elizeth Cardoso e seu estilo pessoal foi treinado informalmente no processo de busca por se inserir no *campo* radiofônico através destas “imitações”. Ao mesmo tempo, através de trechos de entrevistas e periódicos, destacamos a percepção de que sua voz se tornou mais grave ou que foi conscientemente ajustada de outra forma.

Elizeth Cardoso, pobre, de formação escolar incompleta, mulata, cantora e mãe separada que criou o filho sozinha³², como se não bastasse toda sorte de preconceitos vividos, ainda trabalhou em sua primeira fase de intérprete – antes de alcançar sucesso com sua primeira gravação – como dançarina de aluguel no *dancing* Avenida, no período de 1940 a 1947 (CARVALHO, 1970). Como cantando nas rádios e teatros musicados não conseguia o suficiente para manter sua casa e família – seu único filho biológico, uma filha adotiva e sua mãe então viúva – decidiu trabalhar como dançarina de aluguel (*táxi-girl*) nesta instituição, local em que cavalheiros buscavam para se divertir ao dançar com tais profissionais. Mal visto à época por ‘mulheres de família’, tal costume não foi motivo de vergonha e constrangimento para Elizeth Cardoso durante sua vida (CARVALHO, 1970). A cada dança concedida, as dançarinas ganhavam um furo no cartão que equivalia a um valor;

³² Casou com Ari Valdez, pai de Paulo Valdez, em 25 de outubro de 1939. O casamento durou apenas seis meses, pois logo Elizeth descobriu traição do recente marido. Elizeth conta que chegou à pensão em que Ari Valdez estava hospedado – logo depois que se recuperou de crise de apendicite durante a primeira turnê do casal – e na recepção informaram que o músico e comediante estava hospedado com a sua própria esposa, dona Dulce Valdez. A pensão chamava-se Pensão Hospício. (BOSCOLI, 1979, p. 100-103)

quanto mais marcações, maior a quantia recebida ao fim da noite. Elizeth não sabe explicar porquê, mas apesar de gostar de dançar (não neste contexto), poucas vezes os frequentadores a chamavam. Acontecia de em muitas noites ruins uma amiga marcar o cartão vazio apenas para ajudar Elizeth. Trabalhando na noite como *táxi-girl* e de dia como cabeleireira, Elizeth assim permaneceu até um concurso realizado no próprio *dancing* Avenida. Foi realizada uma audição para selecionar uma nova cantora, e foi nessa busca que “Elizeth cantora” surgiu novamente, passando a ser a *crooner* da Orquestra do Dedé³³ (CARDOSO, s/d). Foi no *dancing* Avenida que a cantora acabou desenvolvendo sua identidade vocal, resultado de muita prática e por cantar diferentes gêneros (bolero, samba, samba-canção, seresta), sendo convidada posteriormente a retornar às rádios até culminar na primeira gravação em 1950, com “Canção de Amor” (Chocolate/Elano de Paula), um samba-canção. Além do *dancing* Avenida, Elizeth cantou em outras casas como Copacabana Palace, Brasil, Samba Danças, Belas Artes e Eldorado, no Rio de Janeiro, e Salão Verde, em São Paulo. Cantava cada época em um local, trabalhando a noite inteira em um só.

Observaremos mais à frente na última subseção deste capítulo a questão do preconceito a partir da colocação iniciada no parágrafo anterior, já que estaria inserido de maneira diversa na vivência da cantora. Elizeth nega em depoimentos que em algum momento tenha sofrido com algum tipo de constrangimento, mas através de alguns discursos trazidos de matérias nos jornais percebemos a forma como este fenômeno aparece. Acreditamos que em algum grau poderia estar associado com a busca por um timbre diferente daquele que iniciou sua carreira.

Elizeth foi considerada mezzo-soprano no início de sua profissionalização, sendo posteriormente classificada como contralto (TAIAR, 1986, p. 44-46), porém apresentou uma longa extensão chegando a notas não esperadas para tal classificação. Sem nos determos a este problema, pois que a realidade do cantor popular se mostra diversa, já que pode modificar a tonalidade das canções para melhor ajustar às suas necessidades e capacidades, buscamos nesta informação a constatação de que algo se modificou na voz de Elizeth, fosse em relação à tessitura ou ao timbre. O fato de se enquadrar numa classificação pouco comum no Brasil traz certa diferenciação em Elizeth, neste caso favorecendo-a positivamente pela crítica. Por conta desta característica foi algumas vezes comparada a

³³ Alguns músicos da orquestra: Dedé (sax e clarinete, diretor da orquestra), Pereira Lima (trombone, à época da do depoimento de Elizeth ao MIS era presidente do sindicato dos músicos), Justus (pistonista), Sentopéia (pianista), Tuti (banjista), Carlitos (não foi informado seu instrumento) (CARVALHO, 1970).

cantoras populares consagradas no EUA, como Sara Vaughan, apesar de nunca ter gravado um *standard* de jazz.

Devemos explicitar também a questão da ressonância para melhor compreendermos alguns aspectos da voz de Elizeth que serão tratados amiúde.

Mariz (2013) afirma que embora a sensação interna dos cantores, o que chamamos propriocepção, perpassasse diferentes regiões como alto do crânio, seios paranasais e caixa torácica, “a ressonância do canto é um fenômeno físico de soma e cancelamento de fases de ondas sonoras que ocorre diretamente no trato vocal, isto é, na garganta, na boca e no nariz, caso o véu palatino esteja relaxado” (MARIZ, 2013, p. 68). Ou seja, os órgãos articulatórios (lábios, língua, laringe, faringe e palato mole) responsáveis por produzir consoantes e vogais, são os que atuam nos fenômenos de ressonância. “Assim, o correlato fisiológico direto dos diferentes efeitos de ressonância do canto são as diferentes configurações articulatórias possíveis”. (MARIZ, 2013, p. 68).

Em relação à mudança da voz de Elizeth, podemos recorrer a duas explicações plausíveis: a de ser simplesmente resultado da presbifonia feminina – processo de envelhecimento natural da voz feminina que ocasiona descendência tonal da região da voz falada e cantada – ou uma mudança intencional da cantora. A fonoaudióloga, pesquisadora e professora-doutora Mara Behlau, diretora do Centro de Estudos da Voz (CEV) em São Paulo, apresentou algumas diferenças entre a comunicação feminina e a masculina em entrevista televisiva e, em determinado momento, trouxe a informação sobre a voz feminina (BEHLAU, 2010)³⁴:

Mara Behlau: A mulher atinge notas mais agudas que o homem e o agudo irrita. Tanto irrita que se você olhar Maria Lúcia, a Paola... que são as âncoras do jornalismo da casa, elas falam grosso, elas falam grave, mesmo porque uma voz mais grave demonstra poder. De cada dez mulheres que eu atendo no consultório, nove querem falar mais grave.

Entrevistador: O ideal, então, é ser contralto e não ser soprano?

Mara Behlau: Do ponto de vista de impacto, para mostrar independência, autoridade, uma mulher bem resolvida (...).

Ingo Titze, no artigo *Have workplace and beautiful teeth changed female voice characteristics?*, afirma que a competição entre mulheres e homens desde a escola até o ambiente de trabalho na época adulta pode ser uma explicação para a tendência atual de

³⁴ Infelizmente não encontramos em plataformas de busca de dados acadêmicos, bem como em acervo pessoal, nenhum artigo da pesquisadora Mara Behlau que abrangesse este tema. Optamos por trazer esta entrevista informal encontrada no *youtube*, acreditando nos servir como indicativo pertinente para a pesquisa.

jovens mulheres adotarem tons mais graves na voz falada. Na busca por igualdade de tratamento no ambiente profissional, principalmente em ‘territórios’ majoritária e originalmente ocupados por indivíduos do sexo masculino – como no *campo* político, empresarial e midiático – indivíduos do sexo feminino buscam no modelo de fala a ferramenta para expressarem sucesso, competência e poder. Tal característica está relacionada à maior utilização de regiões graves da voz, o que 50 anos atrás era algo incomum (TITZE, 2012, p. 1-3).

Mauricio Carrilho³⁵ acompanhou Elizeth desde a década de 1980 e acredita que a mudança de sua voz tenha sido tanto uma busca pessoal quanto um processo natural.

Amélia Rabello³⁶ considera que o timbre de Elizeth se modificou por uma questão de envelhecimento, mas chamou a atenção sobre como ela soube lidar com essa transformação de forma positiva e a seu favor:

Porque a tendência do cantor, da cantora, não acontece muito com homem, acontece mais com mulher... Com o passar do tempo a voz modifica. Então você não tem mais aquele timbre agudo, as notas mais altas vão perdendo a força, a voz vai ficando mais madura, os tons vão descendo, aconteceu tudo isso com a Elizeth e ficou cada vez melhor. Então é uma coisa que eu penso assim... Que incrível que era essa cantora! (Amélia Rabello em entrevista à autora em março de 2015)

É possível que Elizeth tenha direcionado seu timbre para conseguir se adequar vocalmente à uma necessidade pessoal e outra social, de conquista de independência e autoridade, ainda que intimamente se sentisse desvalorizada pessoal e artisticamente. A informação trazida por Behlau (2010) e Titze (2012) também explica o porquê da tendência recente de mulheres, que utilizam a voz profissionalmente, quando buscam uma tessitura mais grave; sejam âncoras de TV, locutoras ou cantoras. Isso se explica pela maior disputa entre mulheres e homens no âmbito profissional e pela necessidade de auto-afirmação do gênero.

³⁵ Em entrevista dada à autora em abril de 2015, na Escola Portátil de Música, na Unirio, campus da Urca, cidade do Rio de Janeiro (arquivo áudio-visual que integra o DVD em anexo à dissertação). Carrilho é violonista, arranjador e um dos fundadores da Escola Portátil de Música. Realizou um de seus primeiros trabalhos profissionais com Elizeth Cardoso logo depois que o Camerata Carioca, regional de choro, havia sido criado na década de 1980 para tocar a suíte *Retratos* de Radamés Ganatalli. Posteriormente, o Camerata Carioca, Radamés Ganatalli e Elizeth Cardoso se uniram para Projeto Pixinguinha, da Funarte, gravando um disco desta série de shows, chamado *Uma rosa para Pixinguinha*, em 1983. Carrilho trabalhou com Elizeth até sua última gravação no disco *Ary Amoroso* (1989), como arranjador e instrumentista.

³⁶ Em entrevista à autora em março de 2015, no Estúdio Lontra, na cidade do Rio de Janeiro (arquivo áudio-visual que integra o DVD em anexo à dissertação). Cantora, Amélia Rabello desenvolve um trabalho de formação para o cantor popular brasileiro na Escola Portátil de Música baseado no universo do samba e do choro cantado. Elizeth Cardoso é uma das intérpretes presente no repertório abordado.

Se Elizeth antecipou esta tendência atual, não podemos afirmar com certeza, já que durante seus primeiros anos como cantora, de 1936 a 1949, não chegou a realizar um registro sonoro. O que temos são relatos como o transcrito anteriormente na página 44 e o seguinte também da própria Elizeth Cardoso, em entrevista à Mary Hartenberg em 1970: “Eu não tinha um repertório certo: cantava as músicas de Marília Batista, Odete Amaral e Araci de Almeida, imitando as três. Naquele tempo, minha voz era bem mais aguda e dava para alcançar os três registros com facilidade”. (HARTENBERG, 1970, p. 1).

Mais importante é a informação de que a cantora estava consciente sobre a escolha e controle da sonoridade de sua voz, de sua qualidade vocal.

Existia certo *habitus* estabelecendo-se no *campo* da estética de canto popular concomitante ao período de desenvolvimento de Elizeth como cantora. Tal *habitus* teria duas principais vertentes: uma tendendo à coloquialidade mais próxima da fala e outra tendendo à emissão do canto erudito. Uma valorizando a segmentação através das consoantes, a outra valorizando a beleza extraída da emissão da voz através das vogais, respectivamente.

Para se compreender esta última tendência, consideramos que a escola do *belcanto* talvez fosse uma alternativa para se treinar a voz cantada, além de ser a sonoridade presente nas modinhas portuguesas, como vimos a respeito da formação da canção urbana brasileira no início do capítulo e como Ulhôa (1997) observa no artigo *Nova História, velhos sons*, de que “A música Romântica, surgida da tradição luso-brasileira da modinha passa por várias fases marcadas pela incorporação de elementos estilísticos da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero e da balada internacional” (ULHÔA, 1997, p. 2). Sobre essa influência, a pesquisadora reforça no artigo *Perdão, Emília! Transmissão oral e aural na canção popular* (ULHÔA, 2008) de que forma a estética europeia entremeava a música brasileira urbana:

O filtro da música européia a vir para o Rio de Janeiro era Paris; tudo que a burguesia parisiense consumia ao longo do século XIX – ópera italiana, canto de salão, música sinfônica e de câmara alemã, música de dança espanhola “exótica” – repercutia nos salões, salas de concerto e teatros cariocas. Esse processo de transmissão era mediado por imigrantes portugueses, italianos, franceses e alemães que passaram a ocupar posições de liderança no teatro e no negócio da música em geral (provendo música para bailes e ocasiões sociais, além de ensinar privadamente e instituir casas de impressão musical). (ULHÔA, 2008, p. 5)

Tatit comenta sobre a produção de Caldas Barbosa: “estamos diante de um caso no qual a produção popular, além de romper as fronteiras nacionais e alcançar enorme êxito em terras portuguesas, chega a se confundir com árias de ópera no domínio erudito-europeu”

(TATIT, 2004, p. 27). Da ária de ópera italiana viria o tipo de emissão, conseqüente de ajuste do trato vocal tendendo a ser posteriorizada, onde a laringe encontra-se abaixada, e o uso recorrente do vibrato. Mário de Andrade (2003) chama a atenção em *A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos* (ANDRADE, 2003, p. 79 e 88), de que o português apresenta emissão mais anasalada, e ainda destaca o diferencial do nasal brasileiro, que seria diverso do nasal francês e de outros idiomas, por exemplo. A partir disso, concluímos que provavelmente a emissão com que Elizeth cantava, remetendo a estética erudita, parte da propagação de um *habitus* estabelecido no canto popular, sem necessariamente ter consciência desta escolha. Tal perspectiva nos leva a refletir sobre esta contradição; a de trazer uma roupagem erudita à música popular – tendo em mente que Elizeth e toda uma geração trouxe esta característica. Nos questionamos se esse fato ocorreu devido a uma motivação consciente para se inserir no *campo* de profissionais da música, ao buscar estar adequada a uma sonoridade primeiramente construída e, posteriormente, constituída em um dado *habitus*.

Mais tarde, quando a própria Elizeth se encontrou no centro de uma nova estética do canto popular com o despontar da bossa nova, mais um elemento pareceu servir de fundo para a mudança de perspectiva de sua voz. Se a década de 1930 se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira onde a canção servia como recado, como convite para dançar e como veículo de queixas amorosas, a década de 1960 neutralizou o efeito da batucada e do exagero das paixões (TATIT, 2004, p. 46-50). Sobre este período, examinaremos mais a voz de Elizeth Cardoso com o fonograma “Chega de saudade”.

Buscamos explicitar nesse subcapítulo algumas questões sobre timbre e tessitura, bem como conceitos adjacentes, com a finalidade de se esclarecer algumas características observadas na voz de Elizeth; seja pela própria cantora, seja por algumas pessoas que com ela conviveram. Além disso, trouxemos conteúdo sobre as dinâmicas envolvidas em âmbito social que levaram a adequações estéticas na voz feminina e no *campo* do canto popular.

1.3.2 Elizeth, seus *erres* e seu vibrato

Em *A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos*³⁷, Mário de Andrade analisa questões da dicção do canto erudito e popular no Brasil com o intuito de se encontrar aquela que seria a expressão nacional do “cantar” brasileiro. Apesar de focar mais o canto erudito, Andrade observa algumas atuações de intérpretes no canto popular e através de referências de fonogramas comenta a recorrência de modos que considerava inadequados ou adequados como modelo de dicção do canto do país. O característico *erre* presente em Elizeth era criticado por Andrade a partir de outros cantores, pois a fortificação do *erre* conduziria a uma sonoridade pouco natural e, em certa medida, distante da fala dos brasileiros. Em entrevista a Mauro Dias em 1998, Elizeth explica a respeito de seu uso:

“Minha vida era bela e calma até que você entrou pela porrrta do meu coração”, canta Elisete em *Complexo*, puxando os erres fricativos que seriam marca registrada – nenhuma outra cantora usou aqueles erres de forma tão classuda (em geral, a pronúncia assim leva o intérprete ao ridículo). “Acho que eu imitava os locutores de rádio, que puxavam os erres”, disse uma vez a carioquíssima Elisete (...) (DIAS, 1998, s/p).

Parece que existe aí a busca de um falar/cantar adequado ao meio radiofônico, o que pode ser explicado por sua vez através de uma outra contextualização. Em *Perdão, Emília! Transmissão oral e aural na canção popular*, Ulhôa (2008) diferencia esses dois tipos de transmissão da música; a primeira proveniente da memória popular – resultando em variações, assimilações e imitações – e a segunda proveniente de gravações. Ao analisar a canção em questão em três gravações, a pesquisadora constatou estabilidade da linha melódica e diferença em relação às modinhas tradicionais; características que apontaram para uma possível origem no teatro popular, ou mesmo de salão, como melodrama declamado. “É possível que o contorno melódico de *Perdão, Emília* seja uma “transcrição musical” da inflexão da declamação melodramática”, aponta Ulhôa (2008, p. 9). O artigo nos chama a atenção sobre a herança do enredo melodramático proveniente das temáticas da ópera italiana que muito circularam no Brasil do século XIX, sobre a dicção característica do teatro declamado e sobre as idiossincrasias do canto da época (como emissão empostada e vibrato), gestualidades vocais que serviram para solucionar questões de ordem técnica da gravação mecânica. Tal conteúdo estético permaneceu na herança musical brasileira através das primeiras gravações, que acabaram por imprimir certa identidade na música urbana. Ulhôa finaliza o artigo com as considerações:

³⁷ Pesquisa comunicada por Mário de Andrade no Congresso Nacional da Língua Cantada em 1937.

Assim, por um lado podemos perceber a força da transmissão oral, mantendo padrões de práticas interpretativas por um período longo de tempo (a declamação exaltada e teatral) e por outro, a instalação gradual da transmissão aural, na medida em que a mediação do disco começa a interferir nos padrões estéticos. Para gravar, principalmente na cera e de forma mecânica, era necessário um sinal com uniformidade em volume e densidade. (...)

Finalmente, só através da auralidade, da gravação conservada, podemos ter acesso, por mais mediado e filtrado que seja pelas mudanças de mídia e adequação para transmissão pela internet, a um repertório de práticas musicais e culturais que ecoam do passado sonoridades e sensibilidades ainda presentes hoje, como podemos escutar nas telenovelas e suas trilhas musicais. (ULHÔA, 2008, p. 13)

Se por um lado o *erre* de Elizeth poderia se afastar de uma veracidade do discurso por não se mostrar natural, sendo contrastante da fala coloquial, por outro se tornou um registro reconhecível de sua identidade, como bem observado pelo crítico Mauro Dias. Em 1972, foi a vez de Sérgio Bittencourt trazer novamente os *erres* em pauta sobre uma performance em Portugal.

Quanto ao que disse um colunista carioca, que Elizeth puxou demais pelos *erres* em Portugal e que andou cantando compositores clássicos que nada tem a ver com o Brasil, a Divina dá de ombros e não liga. Há muitos anos que os *erres* fazem parte do seu jeito bonito de cantar, e a última vez em que ela cantou música erudita (e com o maior sucesso) foi na Noite das Bachianas há alguns anos, uma festa em que ela ouviu do emocionado Vinicius de Moraes: “Elizeth, você encheu o Municipal de passarinhos!” (BITTENCOURT, 1972, p. 5)

Mas como veremos abaixo, a questão do *erre* parece ser ainda mais antiga, pois que também em 1970 a própria Elizeth remete a um passado distante, uma longa trajetória. Neste ano Elizeth contava com 34 anos de carreira.

Aí começaram a implicar com a minha pronúncia do r que sempre foi muito carregada. Diziam que não ficava bem, não agradava e coisa e tal, tanto que resolvi me forçar um pouco e pronunciá-lo diferente. Mas tão logo alcancei uma posição melhor, voltei à antiga: não posso me modificar assim. (HARTENBERG, 1970, p. 1)

A fortificação do *erre* não é uma característica restrita à Elizeth, assim como não é também o uso do vibrato, oriundo da técnica de treino vocal derivada do canto erudito para a performance em português. Richard Miller define que o vibrato é uma oscilação de nota e que, idealmente, não deve ser nem tão longa ou tão curta. Para soar profissional, tal oscilação depende de certo relaxamento que é de onde deve resultar. As pregas vocais, a parede faríngea, a epiglote e, por extensão, a base da língua, constituem a estrutura envolvida (MILLER, 2004, p. 121). O vibrato é elemento essencial na estética do belcanto,

sendo opcional no canto popular, dependendo do gênero e expressividade desejada. McCoy (2012) em seu livro *Your voice: an inside view*, traz junto à exposição teórica sobre a voz cantada, diversos exemplos do conteúdo anexo trazido em CD com arquivos áudio-visuais. O primeiro capítulo trata de sua proposta de análise da voz cantada através de 15 pares de descritores que abarcam desde características de ressonância até dicção e estilo. Os pares trazem extremos com finalidade de comparação e não querem se mostrar como categorias qualitativas. Um dos pares tratados é o vibrato, que num extremo apresenta o *wobble*, um vibrato muito lento (menor do que 4,5 Hz) e no outro o *flutter*, um vibrato rápido (maior do que 7Hz). Um vibrato equilibrado estaria entre essas taxas. No curso FIV, a partir dos exemplos trazidos por McCoy, o corpo docente destacou Ella Fitzgerald e Steve Wonder como intérpretes que utilizaram o *wobble* e Elvis Presley e Dalva de Oliveira como intérpretes que utilizaram o *flutter*³⁸. Como a presente análise não utilizou programas que medem características acústicas da voz, por se tratar de uma análise aural e mais próxima da percepção dos cantores, nos baseamos nos exemplos de McCoy trazidos em seu livro e nos treinamentos realizados através do curso FIV e da formação de LoVetri para localizar Elizeth e seu uso do vibrato.

A fortificação do *erre* e a utilização do vibrato são características presentes de forma mais ou menos evidente em intérpretes contemporâneos à cantora. Parece que em Elizeth a fortificação do *erre* passou a ser uma sonoridade marcante, mais acentuada que em outros. Tais características estavam presentes num parâmetro de emissão correta da voz profissional do início da radiofonia brasileira e como solução técnica na realização das primeiras gravações. Vejamos alguns exemplos a respeito da recepção pelos ouvintes.

Buscamos demonstrar como a intérprete esteve inserida nas relações de poder travadas pela busca de representatividade e constituição de identidade vocal. Daremos continuidade observando as particularidades de cada etapa de sua carreira a partir das gravações com a análise dos quatro fonogramas; “Canção de amor”, “Chega de saudade”, “Barracão” e “Todo o sentimento”.

³⁸ Em material didático do curso Formação Integrada em Voz (FIV) no Centro de Estudos da Voz (CEV) em 15 de setembro de 2013.

CAPÍTULO 2 – AS VOZES DE ELIZETH, O CANTO QUE VOLTA ÀS RUAS

Para este segundo capítulo trazemos as análises de quatro das mais relevantes gravações de Elizeth Cardoso, considerando o impacto na história da discografia brasileira e sua relação com sua trajetória artística pessoal. As análises das gravações vêm acompanhadas de levantamento histórico a partir dos periódicos pesquisados e do aprofundamento dado através do olhar de alguns teóricos da música brasileira.

Buscamos contrapor através do título a noção trazida no primeiro capítulo de que a voz de um cantor popular traz em si a dos que vieram antes dele, de alguma forma sendo transmitida em gestos vocais, em sua fraseologia rítmica ou improvisação melódica, em seu timbre. Conteúdos que permaneceram no processo de transmissão e aprendizado informal da música (PICCOLO, 2003).

No segundo capítulo, observamos através de quatro momentos distantes entre si (1950, 1958, 1968, 1989) como a cantora Elizeth Cardoso perpassou através de dinâmicas distintas, se constituindo como referência para diferentes gerações. Daí a imagem do canto que “volta às ruas” após se impregnar de influências musicais e vivências. Elizeth não mais busca seu espaço na música urbana brasileira, mas sim fornece material rico de aprimoramento e modelo para muitos intérpretes, e até mesmo para compositores e arranjadores.

Considerando o início de sua profissionalização em 1936, com sua inserção na radiofonia, e seu fim com seu falecimento em 1990, Elizeth foi cantora profissional durante 54 anos, atuante até o ano de sua morte. O primeiro período sem registro (sendo cantora das rádios, *dancings*, boates, musicais, etc) durou 14 anos, constando como a análise realizada no primeiro capítulo. Com a primeira gravação em 1950, foram mais 40 anos atuante também em estúdios, além de continuar em apresentações ao vivo em diferentes ambientes e ocasiões, bem como em alguns filmes. Tentamos trazer a análise restante com intervalo o mais regular possível, a cada década (1950, 1960, 1970, 1980), mas tal periodicidade não foi exatamente possível. Decidimos respeitar a percepção de que, ao selecionar as quatro gravações mais importantes – algo realmente complexo de ser realizado em se tratando de uma intérprete produtiva e criativa como Elizeth – não seria possível a cada década, pois que sua história musical articulada com a própria história da música brasileira não foi tão regular como poderíamos desejar. Dessa forma, os anos observados foram os descritos acima, com intervalos de oito (8) anos, dez (10) anos e vinte e um (21) anos entre cada registro, o que de

partida já demonstra que algo aconteceu no ambiente musical brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, pois que um dos aspectos constantes na seleção foi a receptividade do público e crítica através dos recortes pesquisados. Outras referências foram entrevistas realizadas e questionário respondido por cantores populares.

2.1 Elizeth e o samba-canção: Segunda década, primeira gravação.

Em 1950, ano do primeiro registro em disco, Elizeth perpassava por sua segunda década atuante como cantora com 14 anos de profissão.

Em 1947, depois de se reencontrar como *crooner* da Orquestra do Dedé no *dancing* Avenida, Elizeth voltou em seguida a cantar nas rádios, e estava na rádio Mauá com o programa Alvorada da Alegria, começando às 5 horas da manhã. Os músicos saíam das escolas de dança, dos cabarés da Lapa, de trabalhos na noite, e se reuniam na rádio formando uma orquestra onde Elizeth era a *crooner* junto com Romeu e Orácio, outros intérpretes da noite carioca da época – a cantora ainda recebia cachê. Foi contratada pela primeira vez em 1949 pela rádio Guanabara – onde estreou em 1936 – convidada por Sérgio Vasconcelos, Grande Otelo e Ataulfo Alves. Elizeth cantava as músicas deste compositor no programa dirigido por ele mesmo; o Clube do Samba.

Por razões não esclarecidas no material utilizado para pesquisa, a cantora demorou a conseguir realizar sua primeira gravação (78 rotações) pela fábrica *Star* em 1948 (MILLARCH, 1979, s/p), sendo os discos logo recolhidos do mercado por falhas técnicas percebidas após a distribuição. As canções gravadas foram “Braços Vazios”, de Acir Alves e Edgard G. Alves; e do outro lado do disco, “Mensageiro da Saudade”, de Ataulfo Alves e J. Batista. (CARVALHO, 1970). Na *Revista do Rádio*, em 27 de junho de 1950, a matéria *Nomes da Guanabara* – emissora em que Elizeth era artista exclusiva – afirmava:

Elisete Cardoso, cognominada “a sambista 40 graus à 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”. (NOMES DA GUANABARA, 1950, p. 11 [s/n])

Diferente do que a reportagem afirmava, se observado que cantava desde 1936, foi a passos curtos e pacientes que Elizeth caminhou para o reconhecimento de suas interpretações para o grande público. Tais interpretações eram muitas vezes chamadas nos periódicos da época analisados através da hemeroteca da BN como “criações”,

demonstrando a relevância que se dava aos cantores, colocando-os ao lado dos compositores que eram de fato os criadores.

No mesmo ano, 1950, finalmente gravou seu primeiro grande sucesso que passou a tocar nas rádios do Brasil. De um lado, a canção “Complexo”, de Wilson Batista e Magno Oliveira, do outro “Canção de amor”, de Chocolate e Elano de Paula, um 78 rotações. Mauro Dias afirma em 1998 que “Canção de amor” era na realidade o lado B deste primeiro registro (DIAS, 1998, Estado de São Paulo, [s/p]) e Vinícius de Moraes declarou:

Elizeth Cardoso me pegou de surpresa, a primeira vez, quando de minha chegada dos Estados Unidos, em fins de 1950, com sua magistral interpretação de Canção de amor, um samba com uma bonita melodia e uma letra fraca, mas que, na voz desta grande dama da música popular carioca, conseguiu me revirar completamente... (MORAES, 1953, p. 32)

Este foi o disco mais vendido na época de seu lançamento pela fábrica Todamérica, conhecida por apoiar novos talentos, mas Elizeth nunca soube detalhar os números de vendas em sua carreira por não se preocupar com estes dados (CARVALHO, 1970). Sobre esta referência, na *Revista do Rádio* de 21 de novembro de 1950, Abelardo Chacrinha Barbosa escreve ao final da citação deste sucesso de Elizeth: “Dêem oportunidade aos novos que eles não fracassarão” (BARBOSA, 1950, p. 9). Arnaldo Schneider era o chefe de vendas da Todamérica e Antonio Almeida, também compositor, o seu diretor. Na *Revista do Rádio* de 20 de novembro de 1951, comenta-se sobre o primeiro ano desta nova fábrica e seu enorme prestígio, o que seria surpreendente, já que não contava com “grandes nomes” da música popular brasileira:

Levando para sua fábrica cantores e cantoras de pouca popularidade até há bem pouco tempo, apesar dos ótimos predicados artísticos que possuíam, revolucionou nossa indústria do disco fazendo aparecer nas etiquetas de Todamérica nomes de compositores desconhecidos que viram nessa oportunidade o momento de se consagrarem lançando na cera magníficas jóias. (...) Entre os grandes sucessos lançados pela fábrica de Antonio Almeida, neste ano que está prestes a terminar, podemos destacar “Canção de Amor”, gravação de Elisete Cardoso, que elevou esta cantora ao estrelato (...). (YARA SALES GRAVOU SEU PRIMEIRO DISCO, 1951, p. 38-39 [s/n])

“Canção de amor” foi um dos maiores sucessos daquele ano de 1951 e o fonograma, campeão de vendas da Todamérica, segundo Arnaldo Schneider, em janeiro de 1951 (BARBOSA, 1951, p. 7). Em abril deste mesmo ano, Chacrinha escreve em nota da sua coluna que Antonio Almeida havia informado que foram vendidos 18 mil discos de

“Canção de amor” e que os compositores teriam comprado “uns terreninhos na Rio - São Paulo e umas casas em Jacarepaguá” (BARBOSA, 1951, p. 7), demonstrando este êxito. A canção passaria a ser uma das marcas registradas de Elizeth, gravada por mais 5 vezes segundo discografia da cantora na biografia escrita por Sérgio Cabral (CABRAL, 2010, p.359-386). Elizeth Cardoso passou a firmar seu espaço na música urbana brasileira cantando um samba-canção.

Em reportagem do *Jornal do Brasil* em 15 de julho de 1970, Elizeth afirma nunca ter tido um fã-clubes no período em que cantou nas rádios, apesar de sempre ser bem recebida. Porém a cantora comentou um evento que ocorreu na rádio Tupi – depois do contrato da rádio Guanabara – que a deixou bastante tímida, e isso demonstra a personalidade de Elizeth que se integrava perfeitamente ao gênero:

Era o programa Cartas de Amor, que eu fazia com o Lucio Alves. No meio de um número, uma moça se levanta e me coloca uma faixa, “A noiva do Samba-canção”, de seda azul com purpurina prateada... Fiquei tão sem jeito que, quando a orquestra me deu a deixa, eu havia esquecido qual a música que estava cantando. (HARTEMBERG, 1970, p. 1)

A sequência de acontecimentos que (1) se inicia a partir da decepção com o pai de seu filho, (2) seguindo o período que atuou como dançarina e pausa como cantora, (3) posterior retorno como *crooner* na Orquestra do Dedé e às rádios e (4) finalizando com a consolidação de sua identidade vocal, nos leva a refletir se foi Elizeth que se fez símbolo dessa música romântica e sentimental ou se foi o público que a elegeu dessa forma.

Como contribuição para este momento, trazemos Luiz Tatit em seu livro *Século da canção*. Tatit comenta sobre os ciclos de inflexão observados na história da música popular em relação à integração entre melodia e letra, onde estariam alternados momentos ora com maior conteúdo *passional*, ora *temático*. O samba da década de 1930 seria representante deste último, observando a tendência à segmentação nas composições, à valorização do componente rítmico. O ciclo seguinte estaria representado no samba dos anos quarenta e cinquenta, fruto de crescente passionalização, consequência do longo e doloroso período de pós-guerra, como também influenciado pelo tango e bolero hispano-americano (TATIT, 2004, p. 47). Sobre a formação do ‘cantar’ brasileiro, Tatit aponta:

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico-amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XX. (TATIT, 2004, p. 41)

Elizeth, mulata, filha de mãe baiana e cantora e de pai seresteiro, trazia tanto a herança cultural africana, quanto o lirismo da seresta provinda da modinha, tal como vimos no capítulo 1. Podemos dizer que seu canto contém tanto a relação ritualística dos cantares negros, quanto o lirismo das modinhas portuguesas. Como síntese da própria formação brasileira, Elizeth torna seu canto uma oferenda tanto para o divino quanto para o amor, trazendo a dimensão sagrada para o humano sem perder a sua aura de rito, de divinização do canto. Elizeth torna divino o amor humano, com todas as suas dores.

Corrobora para esta colocação a performance da cantora, na qual observamos forte valorização da introspecção. Elizeth afirmou em entrevista em 1968:

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).

A música romântica, herdeira dos romances do século XV, foi atualizada no século XVIII pelas modinhas e chegou ao século XX através do samba-canção. Trazemos esta perspectiva por tentar compreender que sentidos estariam contidos em sua interpretação e escolha de canção para que o público se identificasse tão fortemente. Na revista *Carioca*, de número 966, do ano de 1954, a carta de um fã dizia na seção “Os rádio-ouvintes”:

Prezado Sr. Paulo José – cordiais saudações - Pela segunda vez venho servir-me desta tão querida revista Carioca para falar da encantadora “Rainha do samba-canção”, Elizete Cardoso, é, incontestavelmente, uma das nossas melhores cantoras, sem procurar imitar qualquer outra cantora e sem maiores proventos ela consegue impor-se à admiração de quem a ouve, fascinados pela doçura de sua voz cristalina, dando toda a sua emoção de intérprete às composições a seu cargo; Elizete que não alardeia granfinagem e que é discretíssima na sua propaganda, está vencendo em toda a linha. Classe é classe mesmo. Quero, para finalizar, fazer votos para que sua carreira seja sempre assim pontilhada de triunfos. Ao senhor, pela possível publicação desta, meus agradecimentos e votos de felicidade. Maria de Lourdes Reis – Rio. (OS RADIO OUVINTES, 1954, [s/p])

Importante destacar que Elizeth atinge o sucesso logo no período em que a radiofonia brasileira dá os primeiros sinais de decadência. A cantora parece ter perdido a carona das ‘rainhas do rádio’ não só por sua pausa, como também por não se mostrar afeita e disponível para esse tipo de relação com a música e com o público, como visto em seu comentário acima.

Tinhorão (2014) assinalou um novo fenômeno no período do pós-guerra: o Brasil, antes isolado economicamente, começou a importar artigos industriais como geladeiras, máquinas de lavar roupa, aparelhos eletrodomésticos; produtos que seriam consumidos por uma elite econômica. A partir de 1947 começou a se discutir o conteúdo das emissoras, por ser muito popular, distante do gosto “refinado” de novas camadas da classe média em ascensão. Para a classe média, ouvir o rádio era apenas um momento de lazer, mas para o ouvinte pobre, comparecer aos auditórios era a uma das melhores oportunidades de diversão. Ao mesmo tempo, as emissoras precisavam de mais ouvintes consumidores, caso contrário a publicidade dos novos produtos desapareceria. Em 1951, um artigo da *Revista do rádio* anunciava a decadência do rádio por causa dos programas de auditório, mais à frente o jornalista respirava aliviado, pois a televisão estava vindo “e a sopa ia acabar” (TINHORÃO, 2014, p. 118-121). Devemos lembrar que a entrada oficial da TV no Brasil se deu em 1950, realizada pela RCA (*Radio Corporation of America*), empresa americana, através de Assis Chateaubriand, jornalista e empresário, e o seu comprador.

Entre o prato principal e a sobremesa, os norte-americanos mostraram sem grande dificuldade a Assis Chateaubriand, citando a própria experiência americana, que a concentração capitalista também se operava na área da informação e do lazer, e nenhum grande proprietário de empresas de rádio e jornalismo seria dono de uma boa fatia do mercado sem incluir em sua cadeia de empresas o novo tipo de instrumento de veiculação de anúncios, informações e entretenimento que era a televisão. (TINHORÃO, 2014, p. 228)

Depois de levantar o alto capital necessário para investimento na TV com grandes empresas, Chateaubriand traz em 1950 o cargueiro com todo o aparato para o Brasil, que constituiu a primeira emissora de TV do Brasil, a TV Tupi de São Paulo. Sua inauguração foi em 18 de setembro de 1950. Os primeiros programas funcionavam como o rádio na TV, o rádio filmado. A TV Tupi carioca foi inaugurada a 20 de janeiro de 1951 ao som da Orquestra Tabajara de Severino Araújo, seguido pelo programa Calouros em Desfile, de Ary Barroso, sucesso na época do rádio. (TINHORÃO, 2014, p. 237)

Novamente, como foi com o gramofone e com o rádio, obter a TV era símbolo de ascensão social e boa condição financeira. O tempo segue, mas o *habitus* permanece sob novos símbolos. É neste contexto que “Canção de amor” aparece, falando sobre uma saudade que em 8 anos se transformaria em “Chega de saudade”, renovando o ciclo do cancionista brasileiro descrito por Tatit.

2.1.1 Semiótica de “Canção de amor” (Chocolate – Elano de Paula)

Começamos essa primeira análise informando que em alguns trechos da composição utilizamos o diagrama formulado por Luiz Tatit (2012)[1996] para visualização das canções. Nestes diagramas, cada espaço representa um semitom, cada sílaba nas colunas horizontais consiste em uma nota da melodia. Dessa forma, visualizamos as frases melódicas (o que pode remeter à uma partitura) integradas ao texto da canção para ilustrar melhor algumas passagens formuladas.

A seguinte divisão da canção em versos foi realizada de acordo com o sentido gerado pela união entre melodia e letra.

Parte A

- 1 Saudade
- 2 Torrente de paixão
- 3 Emoção diferente
- 4 Que aniquila a vida gente
- 5 Uma dor que não sei de onde vem
- 6 Deixaste
- 7 Meu coração vazio
- 8 Deixaste a saudade
- 9 Ao desprezares aquela amizade
- 10 Que nasceu ao chamar-te meu bem

Parte B

- 11 Nas cinzas do meu sonho
- 12 Um hino então componho
- 13 Sofrendo a desilusão
- 14 Que me invade
- 15 Canção de amor
- 16 Saudade

A melodia, que inicia com um arpejo descendente, movimenta-se tanto descendente quanto ascendentemente com frequência durante toda a composição. Essa característica é reforçada pelo estado disfórico³⁹ contido na letra; o amor que foi interrompido, uma paixão que parecia permanecer, pois /nasceu ao chamar-te meu bem/, mas que apenas deixa o /vazio/. Melodia e narrativa amorosa oscilam juntas; a promessa de amor dá lugar

³⁹ Característica presente em narrativas de separação e tristeza.

apenas à saudade, a melodia segue em instabilidade. O narrador parece procurar a estabilidade emotiva ao compor /um hino/ para este amor que se acabou, como se nessa criação exorcizasse a desilusão sofrida que, de fato, se esvai na mesma saudade que o fez começar a contar sua história (versos 1 e 2, 15 e 16). Vê-se um ciclo formado: Observamos o primeiro aparecimento da palavra /saudade/ na melodia descendente, constituindo tonema⁴⁰ que demonstra assertividade, e na segunda vez a nota é mantida, proporcionando idéia de continuidade do estado.

Regida pelo sentido de ‘impossibilidade’ de encontro através do /dever não ser/, a canção reflete a disjunção amorosa tanto no plano da melodia, observando sua descontinuidade, quanto da letra.

Diagrama 1 – composição “Canção de amor” I

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

/Nas cinzas do meu sonho/, trecho de maior caráter passional da canção devido ao salto descrito, marca o ápice da melodia e da dor sentida pelo abandono, pelo desprezo. A parte B da canção (a partir do verso 11, pois observamos mudança de padrão da melodia, bem como preparação na harmonia) marca este caráter emotivo e tensivo entre letra e melodia, caracterizando uma solução dramática da narrativa que mais à frente será observada integrada à interpretação de Elizeth Cardoso.

⁴⁰ Finais das frases.

saudade em mim’, onde se encontra presente o sofrimento. No segundo grande grupamento (classe 02), se encontram as ‘justificativas da saudade’ (tempo decorrido, figura feminina, sentimento compartilhado). Em um terceiro grupamento (classe 03) observou-se a ‘co-ocorrência das palavras coração, amor e saudade’. No último grupamento (classe 04), apareceram ‘referências ao corpo da amada’, onde o sentimento saudade estaria de alguma forma relacionado. Como conclusão, foi interpretado que o sentimento não poderia ser sintetizado na falta de algo, sendo pertencente “a uma visão de mundo socialmente articulada”, fazendo parte “do código de comunicação sensível de uma época”. A leitura socialmente aceita sobre a saudade é a de que esta aparece em decorrência da falta ou vazio que o outro (sujeito, objeto, tempo) deixa, mantendo assim a sua lembrança (NASCIMENTO, 2009, p. 161-173). No caso desta canção, a saudade se reflete como ‘sujeito movente’ considerando os versos “uma dor que não sei onde vem / deixaste / meu coração vazio / deixaste a saudade” (versos 5 a 8), anunciando movimento; como ‘a saudade em mim’, considerando que existe sofrimento, algo percebido em toda a parte B; e como ‘justificativa da saudade’, já que o narrador afirma que o objeto amado foi responsável por sua desilusão, e a co-ocorrência da palavra amor.

“Canção de amor” por Elizeth Cardoso faz parte de um grupo de composições em que observamos a consolidação final da canção romântica urbana brasileira em sua segunda fase – se considerarmos a modinha como representante de um primeiro momento e o samba-canção como seu desenvolvimento, como foi observado no capítulo 1.

2.1.2 Análise do comportamento vocal de “Canção de amor”⁴¹

Andamento: 57 bpm

Tonalidade: Ab

Tessitura: 20 semitons – *fa*2 até *do*4

Instrumentação: naípe de cordas, sax tenor, piano, contrabaixo, bateria.

Forma: introdução [instrumental] A A B [A instrumental] A A B [A’ instrumental]

Ano: 1950

Elizeth Cardoso inaugura sua produção fonográfica com uma canção à altura de sua identidade interpretativa, dado observado por ser reconhecida até o fim da vida por esta

⁴¹ Os dados das análises do comportamento vocal foram retirados através de audição das gravações. É possível encontrá-las no *youtube* no canal “Marcela Velon”, *playlist* “Elizeth Cardoso e a canto popular urbano brasileiro” (<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6-LzQD8mSAhFQB9XJl908peathecvsvn>).

gravação que passou a fazer parte do seu repertório eternizado. Apesar de não ser vocalmente a versão que mais a represente por seu timbre ter se modificado ligeiramente com o passar dos anos, a escolha do samba-canção que versa sobre desilusão amorosa é característica de seu repertório e aponta para a intérprete que então se consolidou.

De seu timbre depreendemos valorizados harmônicos mais graves, caracterizado por emissão posteriorizada do trato vocal, quando a laringe se encontra abaixada. “Com o abaixamento da laringe, ocorre um alongamento do trato vocal, baixando a frequência dos formantes e resultando numa qualidade vocal mais “escura”, muito usada especialmente no canto lírico” (PICCOLO, 2003, p. 94). Destacamos que, no caso de Elizeth, não percebemos as vogais deformadas, o que descaracterizaria a sonoridade do português como costuma ocorrer com cantores líricos ao interpretarem peças eruditas brasileiras, pois além da emissão posteriorizada modificam a fôrma dos lábios devido ao treinamento do canto erudito direcionado para outros idiomas.

Quanto à sua dicção, chama a atenção o som dos *erres* em “*torrente*”, “*dor*”, “*chamar-te*” e “*amor*”, pelo qual já foi criticada em sua carreira, sendo posteriormente considerado componente identificador da cantora, como vimos.

Em /Saudade/ (verso 1) prolonga a duração de ‘sau’, acentuando o fonema e o peso semântico da palavra, como se ao estender a entrada do texto narrativo iniciado em /saudade/, o tema da canção, pudesse introduzir a profundidade de seu sofrimento. Em /emoção/ (verso 3), acentua⁴² ‘ção’, reforçando o sentido empregado pela palavra – como ‘emoção’ está relacionada a ‘sentir’, o narrador demonstra ‘sentir’ mais intensamente o que está sendo cantado. Em /que aniquila a vida da gente/ (verso 4), ‘vida’ e ‘gente’ estão destacadas através de articulação exagerada⁴³, o que reforça o paralelismo entre as duas palavras, aniquilando tanto a vida, quanto a relação entre os amantes. Em /uma dor que eu não sei de onde vem/, ‘onde’ tem a sílaba ‘on’ prolongada, pois Elizeth antecipou brevemente a sua entrada; o que fez remeter ao sentido de distanciamento e de desconhecimento. Além de aniquilar a vida e a relação do casal, a saudade, dor que invade, não tem distinguida a sua origem. O narrador sofre duplamente, pois não pode nem ao

⁴² Acento: Quando o intérprete destaca uma ou mais notas da melodia (PICCOLO, 2003, p. 96).

⁴³ “A enunciação com uma articulação clara permite a inteligibilidade dos fonemas e, conseqüentemente, das palavras. A articulação é obtida a partir dos ajustes motores dos órgãos fonoarticulatórios para a produção do som” (PICCOLO, 2003, p. 97). Piccolo traz 3 tipos de articulação através de Andrade e Silva, que são “exagerada”, quando os articuladores se movimentam em demasia; “cerrada”, com pouca movimentação de lábios e abertura de boca; e “pastosa”, com “lentidão nas mudanças dos pontos de articulação dos fonemas” (PICCOLO, 2003, p. 97).

menos se defender de sua dor, já que desconhece sua causa. Da mesma forma a melodia gera instabilidade no ouvinte, alcançando como resultado da integração entre melodia e letra uma profunda melancolia na narrativa.

Elizeth parece reconhecer os trechos em que letra e melodia mais sensibilizam o ouvinte ou ela mesma através da compatibilização entre melodia e letra, e acentua tais curvas de maior expressividade através de sua interpretação.

Em /deixaste / meu coração vazio / deixaste a saudade/ (versos 6 a 8), novamente Elizeth prolonga a duração da primeira nota com a sílaba ‘dei’ e, diferente dos versos 2 e 3, em que entoa numa mesma respiração as duas frases, na repetição da mesma melodia com outro texto, a cantora decide por respirar, algo quase imperceptível, mas que contribui por destacar a palavra “deixaste” que é repetida no mesmo trecho da canção, como se quisesse garantir o seu peso semântico junto à ‘saudade’, que aparece finalizando a mesma frase. Em /ao desprezares aquela amizade/ (verso 9), novamente realiza uma articulação exagerada em ‘aquela’, no mesmo trecho da primeira exposição da melodia. O mesmo gesto na mesma melodia vem carregado com outro sentido: /aquela/ não aparenta ser ‘qualquer’ amizade, muito pelo contrário. Ao destacar /aquela/ através de articulação exagerada, Elizeth distingue, com sofrimento, uma amizade dentre tantas.

O vibrato está presente em todas as notas longas que por sua vez aparecem principalmente nos fins das frases. Apresenta velocidade moderada; é equilibrado, nem rápido, nem lento⁴⁴. Além dos finais de frases, observamos o vibrato em alguns poucos momentos no meio de palavras. Em /sofrendo/ (verso 13) da primeira exposição, o vibrato em ‘fren’ acentua o sentimento disfórico; e a emissão do fonema aparenta um choro, estando no registro misto de cabeça. Em /invade/ (verso 14), ‘va’ em nota longa com vibrato funciona apenas como ornamento para embelezamento, sem aparentemente reforçar algum sentido. Na sílaba ‘de’ de /invade/, Elizeth realiza um grupeto, ornamento para embelezamento.

A primeira exposição termina e o A repete na forma instrumental. Elizeth retorna na parte A, a princípio com a mesma interpretação que se inova com improvisação melódica em alguns trechos. Em /deixaste/, onde repete a nota de ‘dei’ em ‘xas’,

⁴⁴ Como não foi nossa intenção trazer junto à análise aural a acústica, realizada através de programas de computador, baseamos tais constatações a partir de treinamento realizado nos cursos Formação Integrada em Voz, no Centro de Estudos da Voz (FIV-CEV), no da professora Jeannette LoVetri, como informado na introdução, e no livro de McCoy (2004). Devemos apenas observar qual gênero e época temos como referência. No presente trabalho temos o período trazido na pesquisa que abarca o canto popular urbano desde a ‘época do rádio’ à década de 1990.

modificando a segunda sílaba. Tal procedimento reforça a carga semântica da palavra. Observamos variação da melodia em /emoção/ com mudança de registro, antes no registro de peito, Elizeth utiliza aqui o registro de cabeça estendendo-o até ‘diferente’. Ela busca coloquialidade num breve momento de figurativização⁴⁵. Deste ponto até o fim da primeira exposição da parte A, a cantora realiza os mesmos gestos da primeira exposição. Em /coração/ utiliza novo ornamento estético, com apojatura em ‘ção’. Em “que nasceu ao chamar-te meu bem”, Elizeth repete a mesma nota em “meu bem” parecendo trazer para a narrativa a memória de uma cena, como se ali revivesse um momento. Em B, /um hino então componho/ (verso 12), a cantora realiza um grande desvio na melodia, modificando toda a frase, acabando por destacar a ação realizada para sintetizar o abandono, pois tudo o que ficou da história vivida foi o hino criado pelo narrador. Em /invade/, Elizeth realiza nova improvisação melódica e rítmica mais acentuada em relação à primeira exposição, destacando o fonema /a/, demonstrando a profundidade com que a desilusão penetra em seu ser. Finalizando, na palavra /saudades/ canta a mesma nota em ‘da’ e ‘de’, criando sensação de suspensão com a harmonia, o que nos remete à impressão de que o narrador permanecerá na mesma situação, mais uma vez o ciclo é retomado. Não observamos efeitos de estúdio em sua voz.

De uma forma geral, percebemos como Qualidade Emotiva⁴⁶ a passional, claramente buscada por Elizeth nesta interpretação e, como vimos, presente anteriormente na composição.

Apesar de não ser foco em nossa análise, gostaríamos de trazer duas observações breves a respeito dos demais instrumentos e arranjo. Na mixagem podemos observar a voz de Elizeth no mesmo plano que o sax e pouco mais à frente que o naipe das cordas, com o qual mantém diálogo durante todo o arranjo. Esse diálogo com outros instrumentistas é algo que se repete nas outras gravações, como veremos à frente. Quanto ao arranjo, o naipe parece refletir o lirismo observado na melodia principal, pois espelha a mesma instabilidade melódica, o que nos chama a atenção já que está muito próximo à voz.

Retomamos o episódio em que Elizeth viveu talvez a sua maior decepção amorosa, com Ari Valdez. Podemos conjecturar que venha desta experiência toda a carga emocional trazida pela intérprete brasileira do amor e da ‘dor de cotovelo’. Não por acaso

⁴⁵ Piccolo (2006) trouxe tal perspectiva em sua dissertação através da nomenclatura ‘voz falada’, de Andrade e Silva (PICCOLO, 2006, p. 95).

⁴⁶ Conceito formulado por Machado (2012), desenvolvido a partir de Tatit (2012), como explanado na página 24.

um de seus apelidos foi “A cantadeira do amor”. Em “Canção de amor”, Elizeth acentuou o lirismo presente na composição observado no uso do vibrato e na valorização dos agudos. O andamento é outro fator que contribuiu para esta característica, deixando em maior evidência as nuances da melodia e as durações vocálicas.

2.2 Elizeth e a bossa nova: Novo paradigma na música popular brasileira

Segundo Sérgio Cabral (2008), a bossa nova foi resultado de um processo de modernização na música popular brasileira que tem seu começo marcado por alguns compositores como Ary Barroso (com *Inquietação*, de 1934), Custódio Mesquita com Evaldo Rui (*Noturno em tempo de samba*, gravada por Silvio Caldas em 1944), Hekel Tavares e Valdemar Henrique, com canções regionais modernizadas, e José Maria de Abreu na década de 1930. Na década seguinte seria a vez de compositores-violonistas como Valzinho e Garoto, e o pianista e arranjador Radamés Gnattali, compondo choros (CABRAL, 2008, p. 104).

A partir da década de 1950 inicia em Copacabana uma movimentação musical intensa em bares, boates e os chamados ‘infernhinhos’, locais em que instrumentistas interessados em modernizar a música se encontravam. O pioneiro desse movimento foi Johnny Alf, pianista e cantor na Cantina do César, casa noturna de César de Alencar (o radialista), onde todos os músicos simpatizantes desta tendência frequentavam para vê-lo tocar. Johnny Alf chamava a atenção pelas soluções harmônicas e melódicas de suas composições, sendo fortemente influenciado pela música norte-americana – seu pseudônimo é exemplo disso, seu nome verdadeiro é Alfredo José da Silva. Esse tipo de música foi cunhada de “música de boate” à época quando a gravadora Continental apresentou Tom Jobim como músico central, e intérpretes como Dick Farney, Dóris Monteiro, Os Cariocas, Tito Madi, Lúcio Alves, Bill Far. Até 1954 essa nova tendência da música urbana se restringia aos locais em que era tocada ao vivo e às poucas gravações, sendo raramente tocada nas rádios. Johnny Alf foi residir em São Paulo de 1955 até 1961, sendo por este motivo menos conhecido que outros contemporâneos, já que a bossa nova se concentrou no Rio de Janeiro (CABRAL, 2008, p. 105-106).

Elizeth era amiga do tio e padrinho de Tom Jobim, Marcelo Brasileiro de Almeida, a quem visitava num edifício do Bairro Peixoto. Tom Jobim também morou neste mesmo prédio durante certo tempo, porém Elizeth só o conheceu posteriormente (CABRAL, 2008, p. 61). Em 1954 Elizeth tinha participado da gravação da *Sinfonia do Rio de Janeiro*,

de Tom Jobim e Billy Blanco, com arranjos e regência de Radamés Gnattali (CABRAL, 2008, p. 74). Em 1955, Tom fez os arranjos das *faixas Canção da volta* (Ismael Neto e Antonio Maria), *Memórias* (Hianto de Almeida e Evaldo Rui), *Se o tempo entendesse* (Marino Pinto e Mário Rossi) e *Caminha* (Rolando Candiano e Evaldo Rui) que integraram o primeiro *long play* de 10 polegadas de Elizeth (em que cabiam 8 músicas), onde a cantora atuou com Radamés Gnattali (CABRAL, 2008, p. 79). Este disco entrou para a lista dos melhores *LPs* de 1955 pela revista *A Cigarra*, com votação de cronistas musicais organizada pelo escritor Herberto Sales, de pseudônimo Clemente Neto (CABRAL, 2008, p. 83).

Elizeth conheceu Vinicius de Moraes na ocasião em que viajou à França com a orquestra de Severino Araújo e o cantor Jamelão, apresentando-se na Festa de *Cobervilles* que Assis Chateaubriand promoveu no castelo de Jacques Fath.

Tom e Vinicius se conheceram em 1956, quando Lúcio Rangel apresentou Tom, que havia conquistado o crítico musical com a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, a Vinicius, para que o jovem compositor fizesse as músicas da peça *Orfeu da Conceição* (CABRAL, 2008, p. 89).

O *LP Canção do amor demais* foi gravado por Elizeth Cardoso em 1958. Trata-se da constatação de jornalistas, críticos, pesquisadores e historiadores da música popular brasileira de que a bossa nova trazia um novo rumo para a canção urbana brasileira. Buscamos como primeiro momento deste capítulo trazer essas diversas vozes em suas justificativas, realizadas em momentos diferentes.

Hermínio Bello de Carvalho, compositor, produtor, idealizador (entre muitos projetos da música popular) do Projeto Pixinguinha, em entrevista à *Rádio JB* em 8 de maio de 1991 no programa *Tributo à Elizeth, um ano de morte* (CARVALHO, 1991, áudio) assim definiu a participação da cantora:

Quer dizer, o percurso da Elizeth em disco é aquela coisa que começa com *Canção de Amor* que foi a canção que a jogou nos braços do povo, e depois tem grandes momentos como o *do Canção do Amor Demais* onde ela abençoa a união de Tom e Vinicius de Moraes, sendo a 1ª cantora a gravar integralmente um *LP* com a obra dos dois e sendo ali acompanhada por João Gilberto, que um ano depois estouraria com *Chega de Saudade*. Quer dizer, ali havia um esboço da bossa nova, era o rascunho da bossa nova que se fazia. (CARVALHO, 1991, entrevista em áudio transcrita pela autora)

Diogo Pacheco, maestro que convidou Elizeth para cantar as Bachianas de Villa Lobos no Teatro Municipal do Rio e de São Paulo em 1964, assim contextualizou o movimento:

A bossa nova, valorizando todos os elementos da composição, deu ainda uma nova dimensão à música brasileira. Desenvolveu os nossos instrumentistas populares, que hoje são tão virtuosos como os melhores norte-americanos. E isso porque eles não se limitam mais a acompanhar os cantores, mas participam com eles da interpretação, em igualdade de condições. (PACHECO, 1964, *Jornal do Brasil*, p. 1)

Em 1970, Mary Hartenberg, jornalista, diz que Elizeth foi responsável por pelo menos dois lançamentos fundamentais na música brasileira: a dupla Haroldo Barbosa/Luis Reis com *Nossos momentos* e João Gilberto, “que a acompanhou ao violão em algumas faixas do já antológico *LP Canção do Amor Demais*”. (HARTENBERG, 1970, *Jornal do Brasil*, p. 1). Em 1977, o crítico musical Aramis Millarch observou o movimento da bossa nova e localizou o *LP* gravado por Elizeth:

Às vésperas do vigésimo aniversário da gravação de “Canção do Amor Demais” (Discos Festa, 1958), onde a cantora Elizete Cardoso lançava, entre 12 outras músicas de Vinicius de Moraes-Antonio Carlos Jobim, a histórica “Chega de Saudade” - que, em 1959, na voz e violão de João Gilberto deflagraria o movimento da Bossa Nova - a conclusão é uma só: em termos de qualidade, de renovação, nada de mais importante do que a Bossa Nova ocorreu no Brasil - em que pese todas as correntes, discussões e milhares de gravações. (MILLARCH, 1977, p. 27)

A partir dos documentos, destacamos algumas características que justificariam a relevância do *LP* em questão; a estréia da dupla Tom Jobim e Vinicius de Moraes como parceiros em todas as composições – trazendo renovação na integração melodia/harmonia e na poesia – Tom Jobim como arranjador de todo o disco, João Gilberto registrando o novo acompanhamento rítmico com o seu violão e a aproximação dos instrumentistas, em relevância, à interpretação do cantor.

Existe um impasse em consideração ao disco fundador da bossa nova. Há quem aponte a gravação de Elizeth pelas questões referenciadas acima, outra porção considera um prenúncio, um rascunho, sendo definida sua estréia com o disco lançado na sequência de *Canção do amor demais*; o *Chega de saudade*, de João Gilberto, com o anterior instrumentista também interpretando as canções já dentro da estética que neste disco se consolidou. Sob este viés, a característica vocal de João Gilberto pesaria mais que as composições/parcerias e arranjos. Aramis Milhard esclarece sob essa perspectiva:

Um ano antes, é bem verdade, o violão inovador de João Gilberto já podia ser ouvido nas 12 músicas de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim (incluindo a "Chega de Saudade") do histórico lp "Canção do Amor Demais", gravado por Elizete Cardoso no selo Festa, de Irineu Garcia - introdutor dos chamados "discos culturais" no Brasil, hoje radicado em Portugal. Mas, em termos históricos, o que ficou mesmo foi o 78 rpm de João Gilberto, que balançou o coreto da então estacionada MPB. (MILLHARCH, 1977, p. 1)

Luiz Tatit (2004) justifica a produção de João Gilberto por valorizar mais o pacote trazido pelo intérprete que inclui a integração geral entre voz e acompanhamento. Segundo Tatit, este reduziu o campo de inflexão vocal, valorizando o aspecto *temático* das canções; neutralizou a potência de voz trazida pelos intérpretes anteriores e o efeito de batucada (eliminando a marcação do tempo forte da batida do violão), criou a batida da bossa nova contendo dança, sem ser música para dançar. Com todas as características, João Gilberto teria dado uma 'dimensão artística' à música popular, algo antes visto apenas na música erudita (TATIT, 2004, p. 50-51). Sobre uma das maiores questões trazidas, a integração entre voz e acompanhamento, Tatit define que "o canto passou a depender de maior precisão de contorno melódico e de divisão rítmica, pois tanto a dissonância quanto a síncopa, assimiladas no acompanhamento, retiravam os pontos de apoio que guiavam os cantores de outrora" (TATIT, 2004, p. 50).

Em 1990, ano da morte de Elizeth, todos os periódicos pesquisados destacavam o *Canção do amor demais* na carreira da cantora. Trazemos trecho da matéria escrita por Regina Echeverria:

Começou a década de 50 estreando com a televisão no Brasil, a Tupi do Rio, e terminou entrando para a história da MPB em 1958 ao se encontrar com os compositores Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto naquele disco *Canção do Amor Demais* que foi um divisor de águas e marcou o início da Bossa Nova (ECHEVERRIA, 1990, caderno 2, p. 2).

Como vimos através das citações de reportagens jornalísticas que somam décadas, o impasse durou anos, é possível que ainda persista. Entre um e outro existe uma diferença de perspectiva, daquilo que se considera mais relevante. Cabe à presente pesquisa apenas elucidar as diferentes visões.

Já Tinhorão polemiza ao fazer breve retrospectiva de Elizeth em 1962:

A cantora Elizete Cardoso, que é uma cantora comum, mas se viu transformada em grande dama da música popular, depois que apareceu na capa de um long-play, diante de uma estante de livros (...) (TINHORÃO, 1962, p. 7)

O pesquisador remete à fotografia utilizada na capa do *LP Canção do amor demais*, que nos chama a atenção já que não parece ter uma relação com a proposta artística do repertório. Tendemos a acreditar que a afirmativa de Tinhorão seja a de discutir em que contexto a produção de Elizeth passa a ser valorizada; justamente quando se encontra aliada a compositores da elite cultural.

Trazemos novamente Ulhôa (1997) em sua reflexão sobre o processo de legitimação de gêneros da MPB quando a pesquisadora afirma que o processo de consolidação iniciado com o Movimento Modernista é continuamente renovado por sonoridades que de alguma forma se aproximavam de aspectos da música erudita:

Os gêneros de música popular que conquistaram um lugar de prestígio incorporaram elementos estilísticos e de linguagem semelhantes aos de certos movimentos da música erudita, como estratégia de legitimação. O *habitus* do que depois seria a MPB, demonstra a familiaridade com padrões tanto da música erudita quanto dos padrões técnicos de estúdio e depois da televisão, a Bossa Nova se alinhando com o movimento Música Viva através de Tom Jobim que chega a ter aulas com Koellreutter e o Tropicalismo com o movimento Música Nova, inclusive com a participação ativa de Rogério Duprat na produção dos Mutantes. (ULHÔA, 1997, p. 6)

Ulhôa comenta ainda que após o aparecimento dos movimentos bossa novista e tropicalista, a MPB conquistou assim a posição ocupada anteriormente pela música erudita brasileira. Por sua vez, a música erudita e a música tradicional teriam se recolhido ao âmbito de sua produção; a universidade e as comunidades, respectivamente, e mantendo uma relação de dependência com os demais gêneros na hierarquia de legitimidades. Não por acaso, a bossa nova apresentou pela primeira vez representantes da elite cultural brasileira como criadores de um gênero, com Tom Jobim, músico de formação erudita, e Vinicius de Moraes, diplomata e poeta (TATIT, 2004, p. 51).

A partir desta perspectiva, acreditamos que a inserção de Elizeth no topo da pirâmide da MPB tenha rendido à cantora um novo *status* no *campo* da música, acontecimento que culminou no evento do Teatro Municipal, tratado após a análise de “Chega de saudade”.

Vejamos o contexto em que é produzido o *Canção do amor demais*. Como visto no subcapítulo anterior, a entrada da televisão vinha para suprir a demanda de um novo meio para elaboração de um novo consumidor, de uma nova classe média; emergia um novo paradigma. A década de 1950 no Brasil é marcada também pelo surgimento de uma nova mentalidade (TINHORÃO, 2014, p. 118).

(...) o rádio passava pouco a pouco de teatro do povo para veículo sonoro de expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média emergente, mais ligadas às subliminares mensagens econômico-culturais da nova era de integração no universo do consumo internacional do que na pobre realidade brasileira (TINHORÃO, 2014, p. 123)

A produção de *jingles* é intensificada e elaborada constantemente, chegando a atingir tal transformação que acabou por fortalecer, segundo Tinhorão (2014), a desnacionalização da música popular brasileira, já que a estética dessa produção deveria estar vinculada à idéia de modernidade. Seu ápice estaria na década de 1970, mesma época em que Elizeth Cardoso demonstra desinteresse em sua carreira, como será visto amiúde no subcapítulo 2.3.

Incapaz de ajudar a “vender” artigos industriais sofisticados, a música popular realmente brasileira – o samba, a batucada, as canções sentimentais de estilo modinheiro, a embolada, o baião, a marcha, o frevo e outros gêneros regionais – deixou de interessar como veículo para anúncios sonoros (TINHORÃO, 2014, p. 148).

Para substituir o estilo antigo de canção que permeava a radiofonia e todo seu universo, foi iniciada a entrada maciça da estética internacional – moderna, inovadora – como forma de acelerar as vendas através dos *jingles*, “fechando assim o círculo da ditadura sonora dos meios de comunicação a favor do chamado “som universal” (TINHORÃO, 2014, p. 148). Tal característica desnacionalizante do conteúdo programático foi mais exacerbada na televisão quando passou a incluir os chamados “enlatados”, responsáveis por baratear a produção do incipiente meio. Na década de 1960 começou a importação de programação estrangeira com os videoteipes, seriados e shows musicais, substituindo o modelo brasileiro de “rádio filmado” e os pioneiros musicais com produção local como *Noite de Gala*, *Noites Cariocas*, *Praça Onze* e outros, inspirados no teatro de revistas (TINHORÃO 2014, p. 239). Márcia Tosta Dias (2008) corrobora tal perspectiva ao trazer exemplos de como se deu a interação entre mercado fonográfico e publicitário, observada maciçamente na televisão e no

rádio, e presente em propagandas mundializadas através de companhias transnacionais (DIAS, 2008, p. 68).

Diferente da década de 1930, onde o *capital simbólico* do povo foi eleito para a consolidação da identidade nacional através da radiofonia, com forte viés nacionalista, a entrada da televisão, duas décadas depois, ensaiou um novo modo de pensar a cultura e a identidade brasileira através da exclusão do conteúdo que prevalecia desde então. Tal período musical assinalado, bem como sua dinâmica em relação ao mercado e à cultura massificada já numa dimensão mundial, demonstra de que forma a desvalorização do componente popular se deu de forma sistematizada até culminar com a chegada do rock, estética importada, e da bossa nova, gênero de outra parcela da população brasileira, simpatizante da nova onda de modernidade, de ideologia elitista. O governo de Juscelino Kubitschek teve como publicidade os “cinquenta anos em cinco”, afirmativa que buscou ilustrar o rápido desenvolvimento econômico e social prometido em sua campanha, sendo essa meta espelhada na produção musical veiculada pela indústria cultural a partir de então. Não é nosso intuito, a partir de tal perspectiva, limitar a reflexão à uma relação dualista. Acreditamos que a fruição dos gêneros em questão (seja nacional ou estrangeiro, popular ou elitista) pode coexistir numa mesma cultura e indivíduo, dada a complexidade de construção dos discursos e sentidos. No entanto, buscamos examinar de forma coerente os processos envolvidos e as relações travadas no desenvolvimento do canto popular.

A idéia de unir Elizeth Cardoso à primeira produção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes foi de Irineu Garcia, produtor e diretor no selo Festa, pelo qual foi gravado depois da Copacabana ceder Elizeth Cardoso para esta gravação. Surgiu, assim, *Canção do Amor Demais*, reeditado pela Polygram por três vezes até em 1979, 10 anos depois de seu lançamento (MILLARCH, 1979, [s/p]). No jornal *O Globo*, em 1977, Elizeth comentou: “Fico preocupada quando as emissoras de rádio tocam apenas uma ou duas faixas de meus discos. Parece uma espécie de imposição ao público. Um disco vale como um todo e é assim que eu sinto esse meu novo LP” (“CAFÉ NA CAMA”, UM NOVO LP DA DIVINA, 1977, p. 39). O primor buscado por Elizeth na sonoridade dos discos foi uma herança de Irineu Garcia, pois foi um dos primeiros produtores a conceber o disco como um produto artístico que deveria tecer coerência entre todas as faixas, como visto anteriormente através de Milharch.

No *Jornal da Tarde* de 8 de outubro de 1969, Elizeth comentou que estava em uma antologia da história da música mundial, na França, por conta do LP em questão. O

nome da instituição não lembrava e foi Vinícius de Moraes quem lhe contou. Interessante destacar o subtítulo da matéria que ilustra de certa forma a desatenção de Elizeth; “Sem maquiagem, um lenço na cabeça, sentada na cama, fazendo tricô, pensando nos amigos, tomando chocolate com torradas. Uma mulher sozinha em São Paulo”. (AQUI ELIZETH ESTÁ COMO GOSTA; À VONTADE, 1969, p. 12). A cantora aparentava não estar muito preocupada ou interessada sobre as relações que a crítica ou o público faziam a respeito de sua participação no movimento bossa novista e toda sorte de elogios a este respeito. Essa percepção é constatada com o trecho de entrevista dada para *O Globo*, de 3 de janeiro de 1962:

Não sou contra nem a favor da “bossa-nova”: ela tem coisas bonitas e, naturalmente, coisas de valor e de beleza discutíveis. Ainda sou pelo samba tradicional – mas reconheço que também não basta ser tradicional para ser bom. O que se impõe é um critério de seleção rigoroso – que separe o joio do trigo e mostre aos estrangeiros tanta coisa bonita que temos em nosso cancioneiro popular, seja “bossa-nova”, seja “bossa antiga”(O PAPEL NÃO ESTAVA A ALTURA DE ELIZETE, 1962, [s/p]).

Cabral (2008) comenta que a idéia partiu de Irineu Garcia nas mesas do bar Vilarino, local em que muitos músicos se encontravam. Lá teria conversado com Tom Jobim, Vinicius de Moraes e a própria Elizeth que, apesar de não ser consumidora de bebidas alcoólicas, gostava de frequentá-lo. Foi preciso que Irineu Garcia tratasse com os irmãos Vitale, proprietários da gravadora Copacabana então contratante de Elizeth, para que liberassem a sua participação.

Ao ouvir algumas músicas sugeridas pela dupla de compositores, Elizeth pensou até em desistir do disco. Até então, nenhum cantor popular se atrevera a gravar um *long-play* com canções tão sofisticadas, boa parte delas de sabor camerístico, “uma coisa intelectual”, como diria o namorado César Tedim, no momento em que manifestava a sua preocupação com a responsabilidade que lhe era atribuída pelos compositores. (CABRAL, 2008, p. 117)

Apesar de não transparecer forte empatia, Elizeth ensaiou intensamente as canções do disco no apartamento de Tom Jobim, na rua Nascimento Silva número 107, em Ipanema. Estavam sempre presentes Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Nos ensaios os parceiros comentavam com a cantora como imaginavam a forma de se cantar aquela produção, Elizeth buscava com afinco as observações. João Gilberto teria participado com propostas apenas logo antes de Elizeth entrar para gravar no estúdio, quando a cantora

procurou imitar a divisão proposta por ele (CARVALHO, 1970). No depoimento prestado para o MIS, em 1970, Hermínio Bello de Carvalho pergunta à Elizeth Cardoso se a cantora tinha consciência da importância do disco, Elizeth se mostra alheia. Hermínio comenta que em *Canção do amor demais* houve uma cristalização de sua forma de cantar e que, a partir de então, muitas cantoras passaram a imitá-la. Ao silêncio de Elizeth, Hermínio responde:

Pois é, então eu vou dar o meu testemunho como compositor e como poeta de que foi o disco que influenciou toda uma geração de músicos e também de poetas. A poesia, a partir daquele disco, começou a ter um significado muito mais importante porque Vinicius, Tom e João Gilberto deram a você, deram a todos nós uma coisa muito importante; uma revolução enorme dentro da música popular brasileira – embora você não goste que diga isso... Naturalmente na sua modéstia você nem se considera às vezes boa cantora (risos) O que eu posso fazer? Você se desgosta às vezes, mas eu quero dizer Elizeth, que você fundou uma coisa muito importante dentro de uma escola de interpretação da música popular brasileira. (CARVALHO, 1970, áudio)

Segundo o entrevistador, a música popular brasileira teria alcançado uma sofisticação maior, chamando inclusive a atenção de músicos eruditos. No depoimento são destacadas a primeira gravação da batida da bossa nova (em *Chega de saudade* e *Outra vez*); a primeira orquestração integral de um disco feito por Tom Jobim, e a realização de um disco de 12 polegadas (o disco de vinil ou *long-play*) pela primeira vez com muita qualidade.

Em nenhuma entrevista a cantora demonstra predileção pela bossa nova, aparentando ter participado de mais uma produção que à época lhe foi apresentada. Elizeth gravou em muitos discos canções de compositores da bossa nova, mas sem utilizar a economia interpretativa proposta pelo canto de João Gilberto.

2.2.1 Semiótica de “Chega de saudade” (Tom Jobim – Vinicius de Moraes)

A música “Chega de saudade” foi composta por Tom Jobim em 1958, mesmo ano da gravação. no sítio de sua família em Poço Fundo, interior do Rio de Janeiro, região serrana de Petrópolis. Tom mostrou a Vinicius logo que voltou ao Rio depois de uma das viagens ao sítio. A princípio seria um choro de duas partes e recebeu o título por Vinicius depois que a terminou de letrar. Abaixo segue a transcrição de uma crônica de Vinicius escrita no *Última hora*, 10 anos após a gravação, retirada do livro de Cabral (2008).

Tom repetiu umas dez vezes. Era uma graça total, com um tecido melancólico e plangente, e bastante ‘chorinho lento’ em seu espírito. Fiquei de saída com a

melodia no ouvido e vivia a cantarolá-la dentro de casa, à espera de uma deixa para a poesia. Aquilo, sim, me parecia uma música totalmente nova, original, inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileira quanto qualquer choro de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma queixa de amor, cada nota uma saudade de alguém longe. (MORAES, apud CABRAL, 2008, p. 108)

Abaixo seguem os versos, divididos como as frases da melodia, com o eu lírico no feminino, o que foi modificado pela intérprete. Elizeth cantou os últimos versos diferente do que vimos em algumas gravações e de como está escrito no *songbook* de Vinícius de Moraes (1993). Não encontramos nenhum texto que esclarecesse essa mudança, apenas na biografia de Tom Jobim, Cabral afirma que Elizeth cantou errado o verso 23, que seria “que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim”. De qualquer forma, transcrevemos o que foi gravado:

Parte A

- 1 Vai minha tristeza
- 2 E diz a ele
- 3 Que sem ele não pode ser
- 4 Diz-lhe numa prece
- 5 Que ele regresse
- 6 Porque eu não posso mais sofrer
- 7 Chega de saudade
- 8 A realidade é que
- 9 Sem ele não há paz, não há beleza
- 10 É só tristeza e a melancolia
- 11 Que não sai de mim, não sai de mim, não sai

Parte B

- 12 Mas se ele voltar
- 13 Se ele voltar
- 14 Que coisa linda
- 15 Que coisa louca
- 16 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
- 17 Do que os beijinhos que eu darei
- 18 Na sua boca
- 19 Dentro dos meus braços, os abraços,
- 20 Hão de ser milhões de abraços
- 21 Apertado assim, colado assim, calado assim
- 22 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
- 23 Pra acabar com este negócio de jamais viver sem mim
- 24 Que é pra acabar com esse negócio
- 25 De querer viver sem mim
- 26 Vamos deixar desse negócio
- 27 De viver longe de mim

A narrativa de “Chega de saudade” corresponde num primeiro momento a expressão modal da ‘necessidade’ do encontro, onde percebemos atuante a noção do /dever ser/ na parte A. Num segundo momento apresenta-se um sujeito movido pela ‘possibilidade’

desse encontro, trazendo a noção do /não dever não ser/ na parte B. A parte A promove o sentido de urgência maior, enquanto a parte B atenua a primeira mensagem ao transformar o desejo inconsolável e melancólico numa expectativa de união. Em ambas existe a busca de conjunção, marcada pela relação de distância entre sujeito e objeto.

Essas duas grandes partes, A e B, por sua vez podem ser vistas como a integração de outros blocos menores em que são preservados alguns movimentos melódicos acompanhados por variações em seu desenvolvimento posterior. É uma construção melódica que valoriza o percurso, como podemos perceber na correlação entre os versos 1 a 3 com versos 4 a 6 (ver diagramas 3 e 4); e versos 12 e 13 com versos 14 e 15 (ver diagramas 5 e 6).

Diagrama 3 – composição “Chega de saudade” I

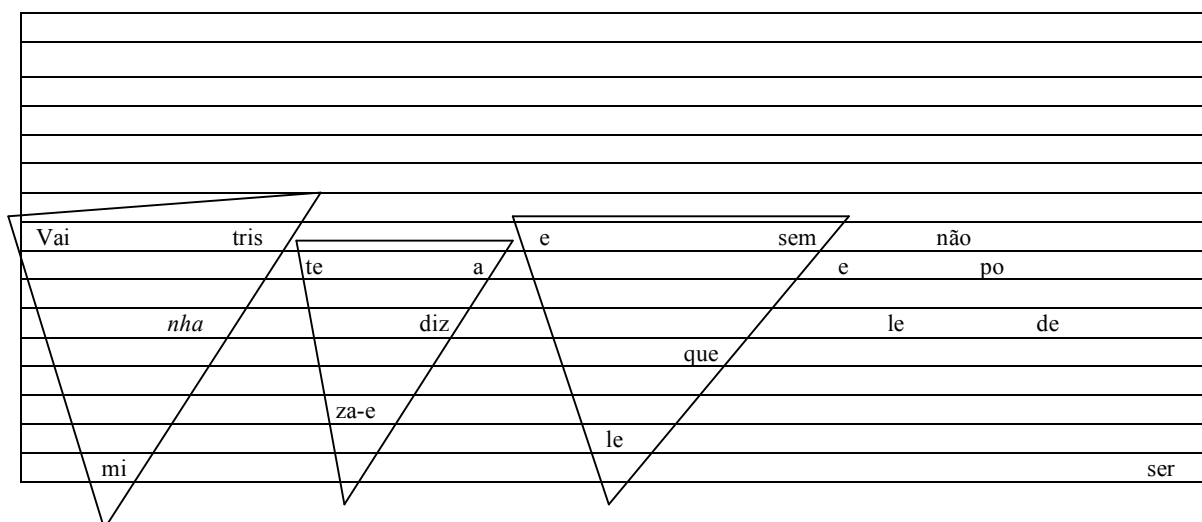
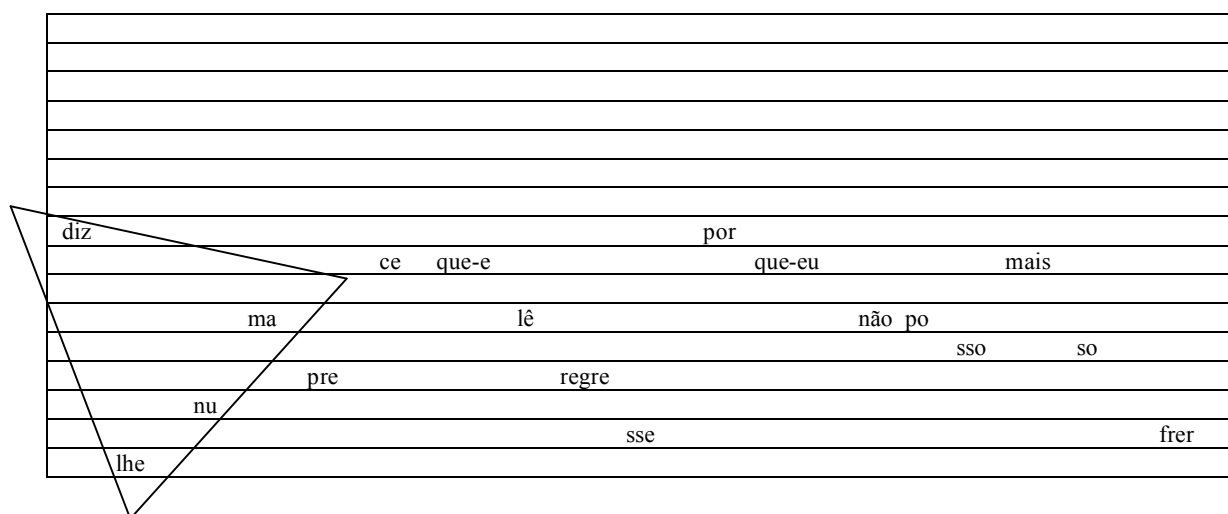
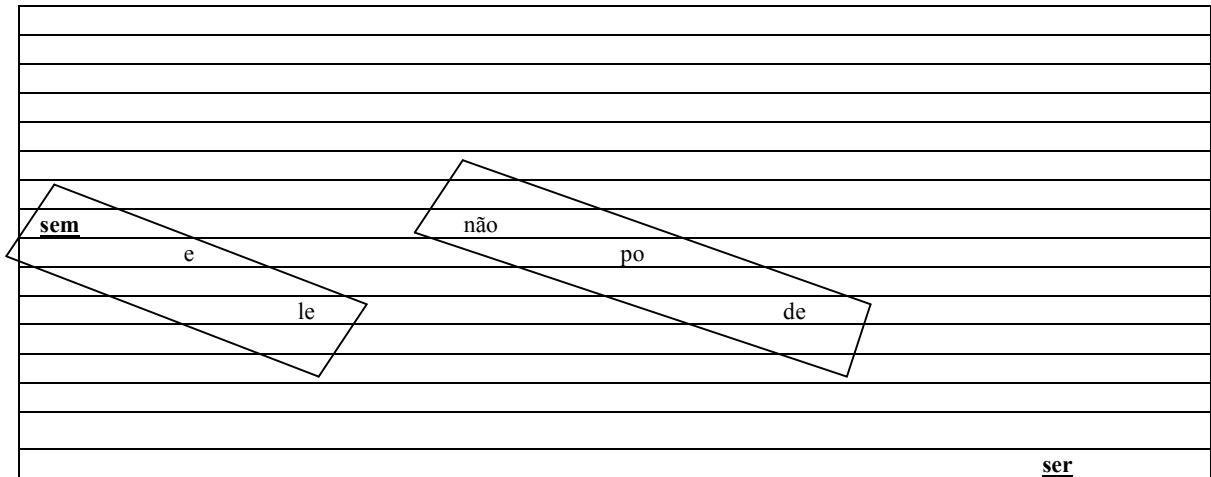


Diagrama 4 – composição “Chega de saudade” II



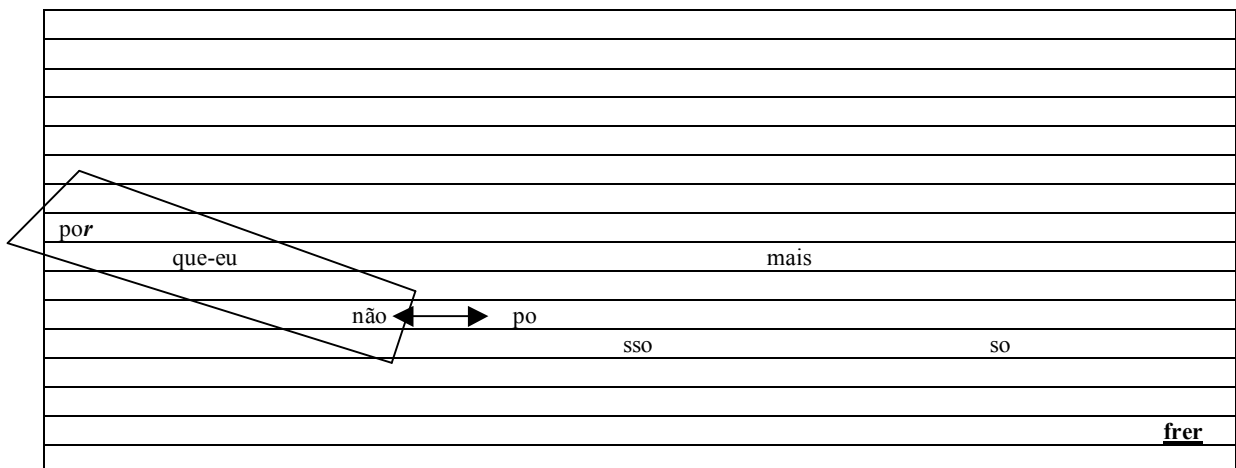
deste trecho são as palavras ‘sem’ e ‘ser’ (no diagrama 7 aparecem grifadas), criando um sentido correspondente através da aliteração⁴⁷, já que ‘sem’ marca o início do “canto-tamborim” e ‘ser’ a sua finalização.

Diagrama 7 – composição “Chega de saudade” V



No trecho seguinte (diagrama 8), /Porque eu não/ parece anunciar a repetição do que seria o “canto-tamborim”, mas o ouvinte é surpreendido com a melodia que segue com outra finalização (não repete a célula rítmica e descende mais as notas). A sílaba ‘po’ de /posso/ repete a nota da palavra /não/ que a antecede, reforçando assim a negação. De /posso/ o texto segue para o salto de terça menor com a palavra /mais/, responsável por iniciar o tonema descendente de finalização harmônica suspensa e tensa, sendo ocupado pela palavra /sofrer/. É a confirmação do estado disfórico do narrador que retornará à parte A para finalizar a sua queixa.

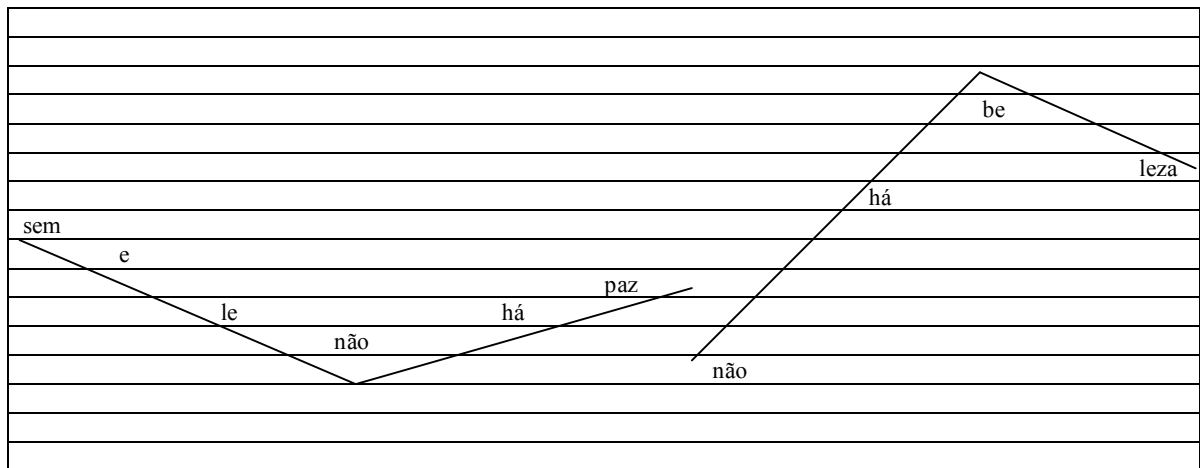
Diagrama 8 – composição “Chega de saudade” VI



⁴⁷ Recurso fônico de intensificação.

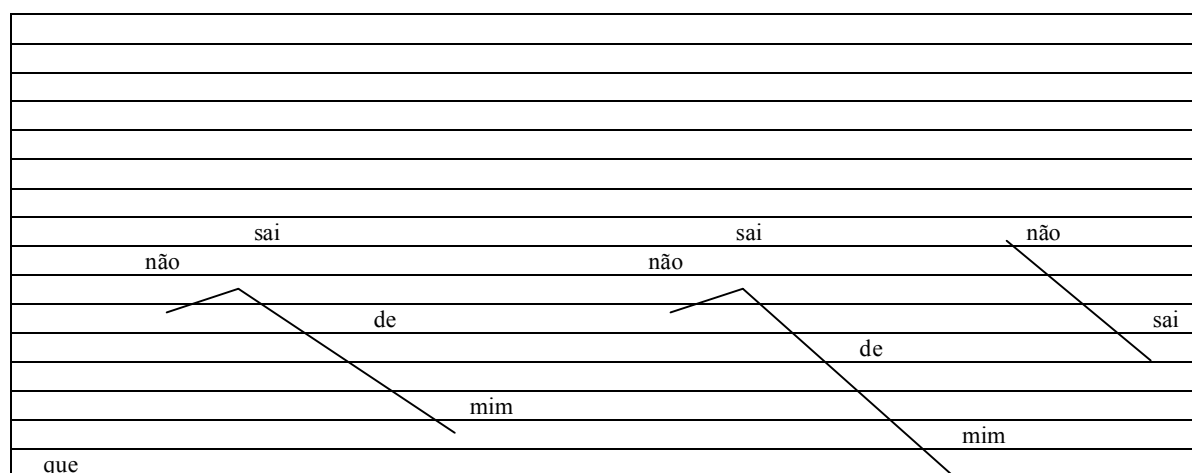
Observamos a reincidência constante da terça da tonalidade *fá* como a nota mais alta da tessitura em quase toda a parte A. Se trata deste trecho (as sílabas grifadas são as que são cantadas com a nota *fá*): /**Vai** minha **tristeza** / E diz a ele que / **sem** ele **não** pode ser / **diz**-lhe numa prece / que ele regresse / **porque** eu não posso mais sofrer / **chega** de **saudade** / a realidade é que / **sem** ele não há paz, não há beleza/. Tal resolução torna ainda mais surpreendente o aparecimento de D7M (em /sem ele não há paz/) e o prenúncio de mudança do modo menor para maior; pois a melodia promove a saída da reincidência da nota *fá* ampliando o campo de tessitura no mesmo trecho (sílabas em negrito correspondem à nota *fá* e as sublinhadas são notas mais altas que *ela*): /**Sem** ele não há paz, não há beleza / É só tristeza e a melancolia que não **sai** de mim / não **sai** de mim, **não** sai.../ aumentando a quebra de expectativa. No diagrama 9 observamos movimentos contrários da melodia, desenhados pelas linhas que estão marcadas nos versos. Tal oscilação acentua o estado disfórico ao trazer instabilidade, representada pela ausência de paz e beleza, sentimentos que dão sentido à vida do eu lírico.

Diagrama 9 – composição “Chega de saudade” VII



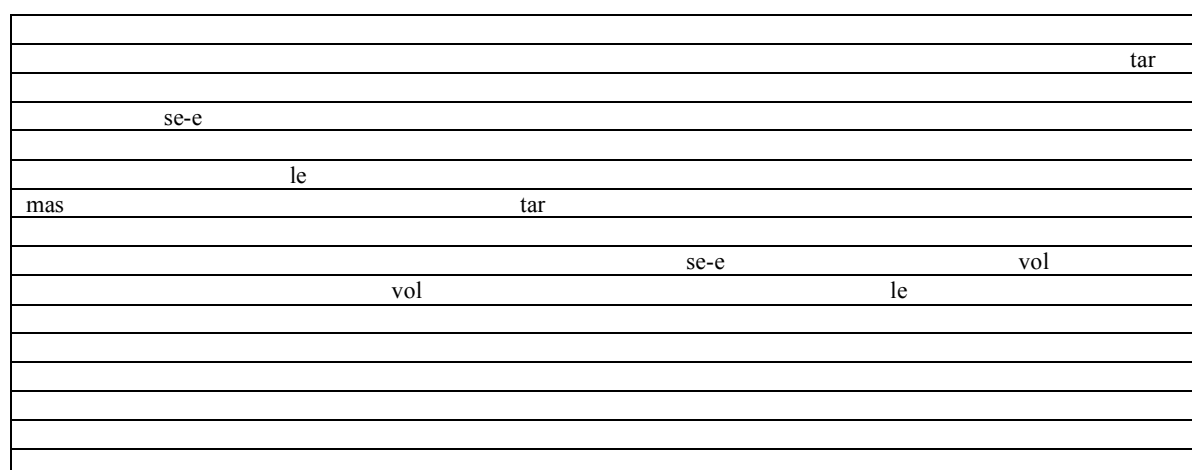
Para finalizar a parte A', novamente aparece a gradação descendente presente em outra configuração, e o retorno da reincidência de *fá* em /sai/ por duas vezes e no último /não/ (diagrama 10), onde o texto acompanha a idéia de reforço ao repetir /não sai/, finalizando essa exposição com a certeza de que a melancolia é seu destino, já que a harmonia que parecia levar para outra realidade acaba por retornar também ao ponto de partida em Dm.

Diagrama 10 – composição “Chega de saudade” VIII



Porém, como que num rompante de esperança, no compasso seguinte (com pausa na melodia), ouvimos a preparação da harmonia (Em7 A7(13)) para a parte B que segue com a mudança de modo (D7M(9)). No diagrama 11 podemos visualizar o novo movimento. Na frase /mas se ele voltar/ pela segunda vez notamos a presença de movimentos opostos em uma mesma frase. Tal oscilação reflete a dúvida, percebida pelo letrista e assim refletida na poesia. /Se ele voltar/, seguinte frase no mesmo esquema, reafirma o tonema ascendente, que remete a um questionamento, novamente duplicado na poesia – /se ele voltar/ reflete a dúvida: será que ele voltará?

Diagrama 11 – composição “Chega de saudade” IX



O ápice da melodia é alcançado com a resolução /pois há menos peixinhos a nadar no mar/ do que os beijinhos que eu darei na sua boca/ trazida pelo poeta, o que caracteriza bastante a sua proposta na canção. Com este trecho, Vinícius remete ao cenário

tratado com frequência na bossa nova, a praia e suas possibilidades de encontro. Como promessa para este encontro, a presença do abraço em todas as suas variantes (apertado, colado, calado). A reincidência de abraços (braços, abraços, milhões de abraços) traz novamente a reincidência da nota *fã* (grifos em /**dentro dos meus braços os abraços** / **hã de** ser milhões de abraços/) e as suas variantes a reincidência da nota *lá* (grifos em **apertado, colado, calado**).

A integração entre melodia e letra finaliza com /abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim / que é pra acabar com esse negócio de jamais viver sem mim. A penúltima frase da canção indica o fim da história e sua última frase melódica com tonema descendente se afirma como um veredicto, uma exigência do narrador.

O modelo de compatibilização demonstra uma oscilação entre o *passional* e o *temático*, que será reforçado ou atenuado de acordo com a interpretação de Elizeth Cardoso, como veremos a seguir.

2.2.2 Análise do comportamento vocal de “Chega de saudade”

Andamento: 92 bpm

Tonalidade: Dm

Tessitura: 16 semitons – *lá*² até *do*⁴

Instrumentação: flauta (Copinha), harpa, fagote⁴⁸, trompete (Herbert), trombone (Maciel Gaúcho), violino (Irani Pinto), violoncelo (Nídia Soledade), violão (João Gilberto), piano (Tom Jobim), contrabaixo (Vidal), Bateria (Juquinha Stockler).

Forma: Introdução (toda instrumentação) A A' B C [A A' instrumental] B C

Ano: 1958 (Faixa 1 do Lado A)

Tom Jobim utilizou instrumentos que raramente aparecem nos arranjos de música popular da época como harpa, trompa e fagote (CABRAL, 2008, p. 118). A introdução começa econômica com João Gilberto ao violão e o trombone de Herbert, porém em seguida Tom Jobim se vale de busca de sofisticação numa breve passagem na utilização de cordas e harpa na introdução, o que colabora com a sensação de grandiosidade ao entrar a

⁴⁸ Não conseguimos identificar os instrumentistas.

voz de Elizeth. Na primeira exposição a voz é acompanhada apenas por violão, o que sugere uma quebra em relação à introdução.

Elizeth utiliza registro de peito na maior parte do A, alterna com registro misto de cabeça em quase todos os momentos em que aparecem portamentos⁴⁹. Esse registro secundário aparece ainda em ‘tar’ de /voltar/, /a nadar/ e no fim do B a partir de /abraços/ em /milhões de abraços/. Acreditamos que essa escolha tenha sido feita numa tentativa de suavizar a emissão, buscando menos intensidade, já que se fosse realizada no registro de peito resultaria necessariamente numa emissão forte, o que afastaria da intenção bossa novista.

Destacamos a presença do que aparenta ser uma indecisão interpretativa, presente na alternância entre um modo passional e outro temático de caracterização da melodia e da letra que não soa como uma escolha consciente, mas como uma dificuldade de se encontrar na canção, uma questão de falta de identificação. Existe também certa oscilação no tipo de emissão, ora emitindo vogais com maior horizontalidade (relacionada à forma da boca), associada com maior frontalidade; ora com forma da boca mais verticalizada, associada com emissão posteriorizada. Tal percepção é visível na emissão da vogal /a/ que se modifica em diferentes trechos, sendo bastante posteriorizada por exemplo em ‘mas’ (/mas se ele voltar/) e após improvisado), soando ‘mãs’, e menos evidente, porém presente em outros fonemas e palavras como /regresse/, /sofrer/, /saudade/, /realidade/, /darei/, /boca/, /dentro/.

De forma geral Elizeth Cardoso demonstra buscar mais coloquialidade na interpretação, deixando esta tentativa explícita em trechos onde limita-se a cantar sem ornamentos. Mas o excesso de portamentos (ver diagramas 12 e 13, onde estão simbolizados por linhas), a ênfase acentuada dada em algumas sílabas, a fortificação dos *erres* e a valorização dos saltos (tanto pela intensidade empregada quanto pelos portamentos), a alternância de emissão da voz (ora posteriorizada, ora colocada à frente), em conjunto, fazem com que permaneça a sensação do canto regido pela estética anterior à bossa nova, pois ainda existe certo exagero. Essa imprecisão revela algum desconforto com essa abordagem vocal com a qual pouco se identificava. Elizeth sempre esteve vinculada aos

⁴⁹ “Na prática, os termos glissando e portamento são muitas vezes confundidos. O glissando é um termo geralmente usado como instrução para executar uma passagem de uma altura para outra num movimento de deslize rápido. Na voz, violino ou trombone, um deslize de uma altura para outra é mais prontamente percebido sem distinção entre as notas intermediárias, um método muitas vezes chamado de portamento” (PICCOLO, 2006, p. 100). Na voz o glissando está caracterizado numa distância de semitom e o portamento em distâncias maiores.

componentes expressivos da voz através da grandiloquência técnica e interpretativa. Mesmo quando busca a naturalidade próxima àquela que se assemelha à fala, Elizeth demonstra um certo esforço nesta busca.

Diagrama 12 – interpretação “Chega de saudade” I

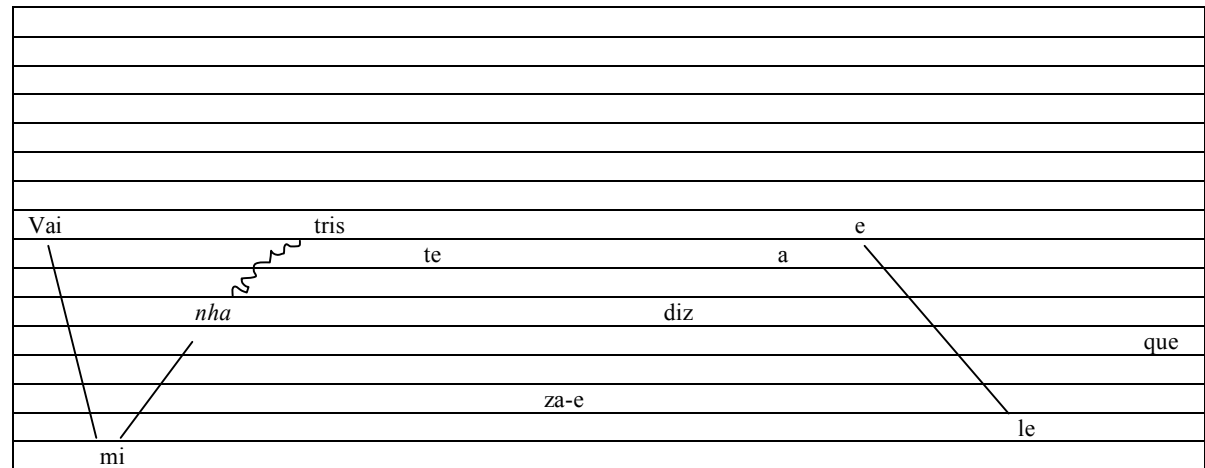
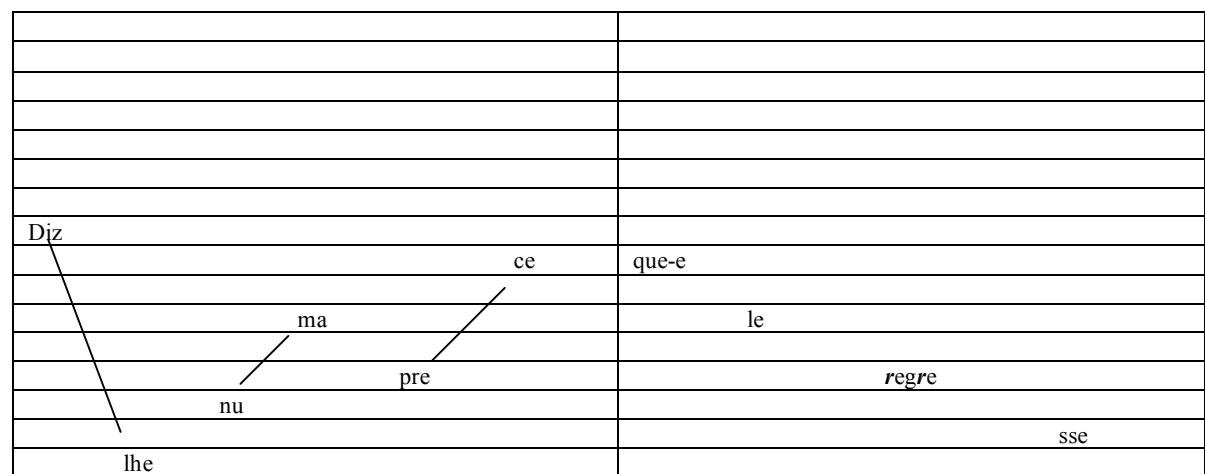


Diagrama 13 – interpretação “Chega de saudade” II



Os portamentos acentuaram o caráter passional, soando como um lamento ou mesmo um choro, reforçando o conteúdo trazido pela letra, o recado levado através de pedido. No trecho final da primeira exposição observamos utilização de portamentos nas sílabas em negrito e a utilização de fortificação dos *erres* em *itálico*: /**Dentro** dos meus **braços**, os **abraços** / Hão de *ser* milhões de abraços / Apertado assim, colado assim, calado assim / Abraços e beijinhos e carinhos sem *ter* fim / Pra acabar com este negócio de jamais viver sem mim/. Neste trecho é perceptível a busca de certa coloquialidade na dicção de Elizeth na tentativa de aproximar o canto à fala. Tal observação se torna mais evidente no retorno da voz depois da exposição instrumental, quando Elizeth insere a interjeição ‘ai’,

após /que coisa linda/, onde articula duas vezes a nota de ‘lin’. Em /do que os beijinhos/ realiza improvisação melódica em ‘do que os bei’. Ao cantar /Apertado assim, colado assim, calado assim/, Elizeth promove a sensação do aperto ao cantar as palavras ‘apertado’ e ‘colado’ através de utilização de voz tensa⁵⁰. Isso se repete ainda em /beijinhos e carinhos/.

Se compararmos a gravação seguinte realizada por João Gilberto, observamos o resultado que o cantor e violonista pretendia; não apresentando ornamentos e não enfatizando as distâncias dos saltos da melodia passionalizada. O sujeito/enunciador que ele constrói revelado pelo componente vocal apresenta um estado disfórico mais pronunciado, ao contrário do que se poderia supor. A voz pequena e a ausência de artifícios vocais revela um enunciador fragilizado. Desta forma, é possível afirmar que a proximidade com a narrativa é maior.

Tais características observadas podem resultar em menos convencimento do ouvinte quanto à mensagem, já que distancia a cantora do conteúdo da letra. Cabral provavelmente percebeu algo parecido quando afirmou que “O resultado foi esplêndido. Com as exceções de *Chega de saudade*, em que nem o arranjo de Tom nem a interpretação de Elizeth (...) foram grande coisa (...)” (CABRAL, 2008, p. 118).

Como Qualidade Emotiva, Elizeth traz a passional-tematizada, já que as duas características se alternam de acordo com a composição e sua atualização a partir da interpretação.

Podemos conjecturar, por todas as informações trazidas a respeito do direcionamento recebido, que nesta faixa Elizeth não se sentia à vontade e isso refletiu em sua interpretação. O relevante nesta análise é compreender que estamos observando uma cantora em processo constante de descoberta de seu canto e de sua identidade vocal em diferentes períodos de constituição da própria música popular brasileira.

Elizeth foi convidada para gravar as canções por já ser uma cantora reconhecida por público e crítica, o que conferiu confiabilidade a um disco de dois compositores pouco conhecidos na época. De fato, ela nunca se alinhou com a estética vocal proposta pela Bossa Nova.

Além disso, como *campo* em construção à época observada, ainda eram instáveis suas referências. As *lutas* eram travadas para que os agentes envolvidos chegassem a uma definição dos padrões que seriam aceitos e dos que seriam, de outra forma, tolerados. Tais

⁵⁰ “A voz tensa pode ser explicada por ajustes laríngeos que envolvem maior tensão de adução das pregas vocais, causando perceptivamente a sensação de uma voz “forçada”, limitada” (PICCOLO, 2006, p.92).

padrões recém-criados transformariam paulatinamente o *habitus* regido no *campo* do canto popular urbano.

2.2.3 “Elizeth foi Divina também no Municipal”

Este foi o título de uma matéria no caderno B do *Jornal do Brasil* em 18 de novembro de 1964. Espirituoso, remete à sua incursão na música erudita, quando convidada pelo maestro Diogo Pacheco para cantar as *Bachianas n.º 5* de Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesta reportagem, em meio a elogios, Mauro Ivan e Juvenal Portella afirmam que foi “o ponto mais importante da sua carreira, já consagrada no outro gênero: o da música popular” (PORTELLA, 1964, cadern B, p. 6).

No *Correio da Manhã*, Eurico Nogueira França comenta que foi uma “trouvaille publicitariamente bem bolada” o projeto de fazer Elizete cantar Villa-Lobos no Teatro Municipal. O autor não critica Elizeth, porém acredita ter existido certo rebaixamento da música erudita por conta do conjunto de oito violoncelos. Comenta as outras duas interpretações feitas da mesma peça por Bidu Sayão e Vitória de Los Angeles e desenvolve sua crítica a respeito da voz e interpretação da cantora:

Cantou com voz cálida e gravitando bem os vocalises da “Cantilena” (texto de Ruth Valadares Correia), imbuída da significação expressiva do texto e da música, musicalmente exata; e embora suas condições vocais peculiares não lhe permitissem cantar propriamente todos os trechos vivazes, a partir do início do último tempo, “Martelo” que tem poesia de Manuel Bandeira – ainda aí, nessa parte, soube alhear-se a acentos dramáticos que a clareza da dicção e a autenticidade do seu temperamento sublinharam. Elizete Cardoso sentiu, viveu, a linha vocal da “Bachiana”. Sentiu-a, viveu-a, organicamente, até com gestos, a expressão magnética da máscara, e frêmitos do corpo. (FRANÇA, 1964, s/p)

Na revista *O Cruzeiro*, Afrânio Brasil Soares comenta já em 4 de agosto de 1970 sobre a inserção de Elizeth na música erudita na reportagem nomeada “Elisete de todos os títulos”. O jornalista comenta que o que diferencia Eliseth de todos os outros grandes cantores, entre todas as conquistas, é que ela foi a primeira a ser convidada para cantar no Municipal e que quando este capítulo da carreira da cantora ocorreu as platéias do Municipal do Rio e de São Paulo se dividiram em duas correntes:

“Sacrilégio”, “Profanação”, “Audácia”, “Atrevimento”, “O Caos”, “O Fim do Mundo” – bradavam cronistas conservadores da música erudita em suas colunas na imprensa. Nas rodas aristocráticas, madames horrorizadas e espavoridas não queriam se conformar com uma “mulata sambista” interpretando as Bachianas. Os mais liberais e progressistas, menos radicais, conhecedores das qualidades da cantora como intérprete da nossa música popular, davam-lhe um crédito de

confiança: “Ouçamo-la para depois julgar” – ponderavam – “e não digamos que vai haver show de rebolado, como estão a anunciar” (SOARES, 1970, p. 90-93)

Na mesma reportagem, uma transcrição da fala de Elizeth trazia o seu ponto de vista:

Guardei o disco e mais tarde procurei ouvi-lo. Mal havia começado a girar e a voz da cantora lírica surgiu, cai na gargalhada. Gritei então lá para dentro: “Lourdes! Vem ver a fogueira em que estou enfiada!” Nem eu nem Lourdes entendíamos nada da letra. A melodia me agradava. Ouvi várias vezes até o fim, mas não entendia a letra. (...)

Não tenho voz educada, minha voz é rústica, ponderei. O maestro não se dava por vencido. Disse-me que havia feito registro de minha voz e que eu poderia interpretar as Bachianas com uma oitava abaixo da que era interpretada pela soprano. (SOARES, 1970, p. 90-93)

Elizeth contou que os amigos a incentivaram muito, que ficou muito angustiada dias antes da estréia, e que tomou tanto calmante antes que ficou meio “lesada”. Providenciaram médicos e remédios. Elizeth disse que enquanto cantava, algum médico esperava por um desmaio dela no bastidor, já com a devida injeção providenciada. No entanto, a cantora se surpreendeu com a ovação ao fim do concerto e depois, no camarim cheio de gente, muitas pessoas comentaram que enfim haviam entendido a letra. Dona Arminda Lobos, viúva de Villa Lobos afirmou: “Se o Vila fosse vivo se sentiria feliz com sua apresentação”. Maria Lucia Godoy, reconhecida cantora lírica da época, disse que gostou da interpretação de Elizeth. (SOARES, 1970, p. 90-93).

Entre todas as reportagens sobre esta página da carreira de Elizeth, que aparecem desde os periódicos impressos no dia seguinte do concerto até os mais recentes, já na década de 1990, o texto que nos chamou mais a atenção é o do próprio Diogo Pacheco, o maestro que convidou a cantora. No *Jornal do Brasil* de 18 de novembro de 1964, Pacheco realiza uma análise sobre a relação entre música erudita e música popular e no segundo parágrafo argumentou:

Muita gente achou demagógica nossa atitude convidando Elisete Cardoso para cantar a Bachiana nº 5, de Villa Lobos. Não perceberam, com certeza, o alto alcance cultural da idéia. Elisete levou ao Teatro Municipal (tanto de SP, quanto ao do RJ) muita gente que provavelmente nunca lá pôs os pés para assistir a um concerto. Acreditamos que essas pessoas aprenderam o caminho e voltarão ao Municipal, mesmo que não seja para ver a Divina, pois perceberam que a música erudita não é um bicho-de-sete-cabeças e que o que Villa Lobos escreve é muito bonito, além de ser profundamente nacional.

Importante também foi a tentativa de derrubar o tabu que separa a música erudita da popular. Aliás, isso não foi tarefa nossa. A bossa nova já vem, consciente ou inconscientemente, rompendo com essa barreira. Desde que a música popular brasileira começou a penetrar mais inteiramente no ambiente estudantil (sobretudo o universitário) e que artistas de maior cultura se interessaram por ela, seu desenvolvimento foi extraordinário. Quando ouvimos pela primeira vez João Gilberto interpretar a “Chega de Saudade”, não tivemos dúvida de que a música

popular brasileira dava um grande passo e que começava a surgir um novo estilo intermediário entre ela e a erudita.

Interessante observar que o desenvolvimento da música popular no Brasil tem uma história semelhante ao da erudita, do coletivo para o individual, caracterizado pela ópera ou pela música com solista acompanhado – e depois, na nossa época, procuramos valorizar todos os elementos composicionais, com o sistema dodecafônico e subseqüentes – na música popular temos a origem do samba, de características coletivas, mais tarde o período dos cantores (Francisco Alves, Orlando Silva), onde o que importava mais era a beleza da voz, como na ópera, e, finalmente, a corrente atual que valoriza não só o cantor como também o texto, as harmonias, a melodia, procurando dar à música popular uma unidade perfeita. Neste sentido, poderíamos comparar o “Samba em Prelúdio”, de Vinícius – Baden, que compõem duas melodias diferentes, cantadas simultaneamente, com a música politonal e polifônica de Stravinsky, ou de outros compositores eruditos modernos. (PACHECO, 1964, caderno B, p. 1)

Pacheco continua sua longa análise, se pensarmos estar inserida num jornal convencional, e reafirma que a bossa nova passou a valorizar os elementos da composição e a qualidade técnica dos instrumentistas, trazendo-os para o mesmo patamar em que estavam até então os cantores, se aproximando desta forma do *jazz* americano. O maestro observa a crescente aproximação da música popular com a erudita e justifica o convite realizado à Elizeth como uma forma de realizar o caminho inverso ao aproximar a música erudita da popular. Pacheco afirma ter ficado satisfeito com o resultado sonoro e com a resposta do público, prometendo futuras parcerias de mesma natureza para o ano seguinte (PACHECO, 1964, caderno B, p. 1).

Cabral trouxe esta afirmativa na biografia de Tom Jobim, ao comentar sobre *Canção do amor demais*:

É um disco que não pode faltar em qualquer antologia das gravações brasileiras de todos os tempos. As faixas que a cantora mais temia são exatamente as mais belas: Modinha, Canção do amor demais, As praias desertas e Estrada branca. Graças a elas, Elizeth Cardoso seria convidada pelo maestro Diogo Pacheco, seis anos depois, para interpretar Villa Lobos no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro. Diogo estava atrás de um cantora sem os cacoetes do canto lírico, ou seja, queria uma cantora capaz de convencer o público de que cantava em português. (CABRAL, 2008, p. 118)

Podemos constatar a ruptura da doxa do campo da música de concerto, evento nomeado por Bourdieu (2003) como *heresia*, sendo uma estratégia de subversão por parte do maestro Diogo Pacheco, com a intenção de aproximar a camada mais popular para o gênero em questão. Elizeth, como artista *naïf*, subverte também um *habitus* dentro do campo da música erudita sem se dar conta desse ato. Ela relata que não tinha a dimensão do que lhe foi

proposto e que só se deu conta algum tempo depois (CARDOSO, 1970). Cantou a melodia oitava abaixo da escrita originalmente e com a dicção própria do canto popular – sem a emissão característica do *belcanto*. Aliás, este foi um dos motivos porque Diogo Pacheco convidou Elizeth, pedindo ainda que cantasse como cantava uma modinha de Vinícius de Moraes.

Elizeth comentou sobre as diversas críticas que recebeu, como de alguns puristas da música erudita e freqüentadores do Teatro Municipal em que disseram que foi um “teatro de rebolado” (CARDOSO, 1970). Contou ainda sobre a tentativa que forjaram de cancelar o concerto no Rio de Janeiro, quando as bilheterias não abriram, sendo preciso pedir ao então governador Carlos Lacerda uma ordem para que começassem a vender os ingressos.

O sucesso foi tamanho na sua estréia em São Paulo que foi aplaudida por quinze minutos, sendo obrigada a voltar ao palco seis vezes. No Rio de Janeiro a receptividade geral não foi diferente. Em outras linhas de leitura, o samba (cultura popular) e a cantora mulata que era uma personalidade representativa deste *campo*, entraram na casa da alta cultura, erudita, subvertendo seu *habitus*. Para Elizeth, foi reconhecido o seu trabalho como cantora popular por estar no meio erudito, aparentemente incorporado no imaginário social como garantia de qualidade e sofisticação. Por isso a sua importância e a constatação de alguns de que este foi o seu ponto alto na carreira – mesmo que esta ocasião tenha sido única, pois nunca mais se repetiu.

No artigo intitulado *Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular*, escrito por Ulhôa para a *Revista Debates* em 1997, a pesquisadora utiliza os conceitos de *habitus* e *campo* de Bourdieu ao propôr uma reflexão sobre a formulação do conceito de música brasileira; que teria sido constituído como *campo* somente no século XX. Para a autora, o *campo* da música brasileira iniciou seu processo de legitimação a partir do Movimento Modernista, tendo como principal agente Mário de Andrade, quem teorizou a primeira ‘hierarquia de legitimidades’, pré-condições para se considerar o que seria a música brasileira. A partir de então, Ulhôa diagnostica quais os processos envolvidos na integração de outros gêneros posteriormente considerados como exemplares deste *campo*, e que teriam como principal característica a aproximação de aspectos da música erudita:

De maneira resumida poderíamos dizer que o projeto de autonomia da música brasileira tem duas fases distintas, ambas ligadas ao modernismo: uma primeira fase na música erudita, começando com a Semana de 1922 e se fortalecendo com os modernistas em torno de Mário de Andrade; e uma segunda fase deflagrada pelo movimento da Bossa Nova e radicalizada pelos Tropicalistas na área da

música popular.

A hierarquia de legitimidades, onde a disputa é pela identidade da música brasileira, conserva mais ou menos as mesmas posições, sendo modificados os gêneros que as ocupam. Nos anos 20 até os 50, a música erudita ocupa o topo da pirâmide, seguida pela então música popular (hoje denominada folclórica ou tradicional). A música “popularesca” ocupava o local menos privilegiado, sendo que seu *status* poderia variar segundo se aproximasse mais ou menos dos dois primeiros grupos do triângulo invertido. (ULHÔA, 1997, p. 6)

A passagem de Elizeth no Teatro Municipal nos traz claramente o processo de legitimação pelo qual passaram os gêneros populares descrito por Ulhôa (1997). A bossa nova – e os agentes responsáveis por sua produção, incluindo instrumentistas, compositores e intérpretes – se aproxima da música erudita, até então no topo da hierarquia da música brasileira, para encontrar representatividade neste *campo* através de aspectos contidos em sua estética. Elizeth Cardoso se propõe arriscar nesta busca por dois momentos consecutivos – na gravação de *Canção do amor demais* em 1958 e no evento do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e São Paulo em 1964. Afirmamos que estava diante de um risco, pois tal percepção é reconhecida pela cantora, assim como observado nos comentários transcritos das entrevistas. Mesmo sabendo pisar em terreno pouco conhecido, a cantora ainda assim não tinha a dimensão real de sua ousadia.

Elizeth parece perceber, talvez sem muita clareza, que a música popular passava por transformações; resultado da crescente onda de modernização do país acompanhada pelas novidades trazidas pela indústria do entretenimento. Para se manter, e mesmo conquistar maior reconhecimento, a cantora se impõe com maior assertividade no *campo* da música popular – após aceitar as novas leis que passariam a reger o território. Elizeth busca se enquadrar no *habitus* inaugurado com a bossa nova, onde a aproximação com a cultura erudita foi uma de suas estratégias.

2.3 Elizeth Cardoso e o samba: O que há de novo na tradição

Na década de 1960 não havia novidade alguma em ouvir Elizeth Cardoso cantando samba, afinal este sempre foi seu gênero preferido desde criança, entre todos os outros que se dispôs interpretar no decorrer de sua carreira. A diferença talvez estivesse no fato de que este período foi marcado na história da música popular brasileira como da consolidação de novas estéticas que foram se forjando desde a década de 1950, com o aparecimento da bossa nova e com a influência do *rock* americano. Trazemos como principais acontecimentos os festivais da canção; os movimentos tropicalista, que em sua

produção incluiu o disco antológico *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), onde aparecem juntos Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé, os poetas Capinam e Torquato Neto, e o maestro Rogério Duprat; a jovem guarda, que surgiu a partir de 1965 através de programa de mesmo nome (TV Record de São Paulo), com apresentação de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa; o aparecimento de Milton Nascimento, que trazia em seus primeiros discos a essência do que no início de 1970 se transformaria em outro movimento musical com os compositores e instrumentistas do *Clube da Esquina*; e o aparecimento de novos intérpretes como Elis Regina, que em 1965 venceu o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (TV Excelsior) com *Arrastão* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), para citarmos alguns, pois muitos outros músicos, compositores, arranjadores e intérpretes inovadores ficaram nacionalmente conhecidos neste mesmo período.

O samba passava por um período de resguardo do ponto de vista do mercado musical (e não de sua produção como veremos mais à frente), visto que a juventude se via atravessada por questões trazidas pelo movimento da contracultura e questionavam antigos padrões, hábitos e valores. A música estaria incluída nesta necessidade de renovação. Internacionalmente, observamos o festival de *Woodstock* como um dos marcos da contracultura, onde jovens se reuniram ao som de novas bandas de *rock* em suas diversas tendências, e onde se falava sobre liberdade, sobre uma nova consciência. A juventude que surgiu do pós-guerra buscava um novo sentido para a sua geração. A canção popular urbana se transformava mundialmente e toda essa produção chegava ao país, inclusive através de sua assimilação ao incorporar novos signos à produção já existente. Tatit comenta que, paralelo aos interesses do mercado, existem flutuações em relação ao gosto e “necessidades emocionais” do público, os quais correspondem também às mudanças históricas (TATIT, 2004, p. 60).

Podemos dizer que um novo *habitus* se formou neste período e uma nova realidade se constituiu no contexto da música popular brasileira, visto que gêneros diversos passaram a coexistir sob a mesma popularidade. A ditadura militar estava em seu início. Sobre este período, Tatit afirma que “os festivais eram agentes de transformação rápida das posições que representavam forças internas da emissora [TV Record] e forças político-culturais que, nos anos de 1967 e 1968, foram atingindo um grau de tensão insustentável”. Tinhorão considera que os festivais reproduziam uma espécie de fusão dos programas de calouros com os programas de auditório do rádio, e que serviam como “válvula de escape

para frustrações pessoais, principalmente políticas” (TINHORÃO, 2014, p. 243), com a diferença de não mais estar presente o público suburbano, porém moças e rapazes da classe média e alta, em sua maioria universitários.

Segundo Tatit, nesta época a música popular urbana contava com quatro principais frentes de representação: o grupo da jovem guarda, cujo conteúdo e formato era voltado para suprir a demanda da indústria cultural, alheia à crise política que o país atravessava; o grupo da música de protesto que em 1967-1968 ainda não contava com a intervenção das autoridades; a “MPB nacionalista” (identificada com os valores do campo e defensora da reforma agrária) e a “MPB ingênua”, grupo que exaltava os gêneros tradicionais (TATIT, 2004, p. 58), neste caso estaria inserido o samba, onde encontramos Elizeth Cardoso.

Sobre este período, Alexandre Pavan (2006) comenta no ‘perfil biográfico’ de Hermínio Bello de Carvalho, que o produtor convidou Pixinguinha para a sua terceira produção junto à Elizeth – o *LP A enluarada Elizeth*, gravado em 1968 – numa tentativa de reanimar o personagem ícone da música popular brasileira. Pixinguinha tocou saxofone nas faixas *Carinhoso* e *Isso é que é viver*. Havia dez anos que nenhuma gravadora se interessava por Pixinguinha, que “sentia-se velho e distante dos jovens – que estavam mais interessados nas guitarras elétricas da jovem guarda do que em seus solos de saxofone”. (PAVAN, 2006, p. 102). Percebemos no livro em questão que Hermínio observou com lucidez, e sem preconceito contra os novos, que a indústria do disco esquecia progressivamente os músicos da velha guarda – entre eles Pixinguinha e Elizeth Cardoso. Contra essa tendência o compositor, poeta e produtor realizou os mais diversos projetos para que este grupo não fosse desprezado.

Se entre as décadas de 1930 e 1950 o samba havia sido eleito o símbolo da cultura brasileira, a partir da década de 1960 até o ápice de suas transformações na década de 1970, o *capital cultural e simbólico* do povo viu seu território compartilhado por novas tendências, pois não apenas o conteúdo estritamente musical se transformou. Novas dinâmicas passaram a integrar o *campo* da música popular urbana brasileira e Elizeth pareceu constatar esta transformação. Em 1969, ela se mostra preocupada em entrevistas a Sonia Hirsch, Isis de Azevedo e em matéria do *Jornal da Tarde* (sem indicação de autor), época da carreira em que a cantora comentou a possibilidade de se aposentar. Os trechos transcritos são longos, porém acreditamos serem relevantes para a análise que será realizada posteriormente:

Mas eu sou de uma geração artística que sabe respeitar os outros. Respeito tanto aqueles que viveram na minha fase quanto os que começam agora e os que virão. E isso, esse respeito, não existe mais. Hoje em dia não separam mais o joio do trigo: aparece uma cantora na televisão cantando uma musiquinha boazinha, o público aplaude, no dia seguinte ela já está chamando você de colega, tá bem? Isso já aconteceu muito comigo, só que eu não gosto de citar nomes. Digo o milagre mas não conto o santo nem o altar. Além disso, quem tem vergonha, não envergonha os outros. A verdade é que ninguém se lembra de dizer: “puxa fulano teve um passado, vamos levar isso em consideração.” Não. Dizem que ele já mixou, não dá mais, é quadrado. E lá se vai toda uma vida de lutas por água abaixo. É por isso que eu não canto em festival, não tenho temperamento para esse ambiente de fofocas, de falatórios, de “fulano não mereceu porque sicrano era melhor.” No meu tempo não tinha disso. Trabalhei na mesma época da Carmem Miranda e nunca me considerei “coleguinha” dela. Ao contrário: ela era um ídolo para mim, estava num pedestal ao qual eu nunca subiria.(...) No lugar onde estou, depois de tanto tempo, eu queria parar. Mas parar bem, como parou Nilton Santos, todo mundo querendo ele ainda. Ruim é a gente parar quando não tem mais nada pra dar. Bom é ser solicitada e deixar o público sentir saudades. Por isso é que trabalho pouco atualmente, para não enjoar. Se eu enjoar de mim mesma, porque com o público há de ser diferente? Eu gostaria mesmo de parar. Não definitivamente, mas ir-me ausentando aos poucos, deixando as coisas acontecerem... Nada de despedidas. A única que eu fiz, no Teatro João Caetano, era apenas um show. Foi rotulado de “despedida” à minha revelia. Não sei quando eu vou poder fazer isso – espero que em breve. Estou anunciando há muito tempo... (HIRSCH, 1969, p. 36-40)

Depreendemos que Elizeth sente-se desconfortável com questões do trato social. Remetendo ao início de sua carreira, compara o que parece ser encarado como uma atitude de respeito e reconhecimento à ‘estrela’ da época, Carmem Miranda – observado em “Ao contrário: ela era um ídolo para mim, estava num pedestal ao qual eu nunca subiria”. Como novata no *campo* da radiofonia, Elizeth buscou se portar com humildade frente aos profissionais de maior experiência, o que podemos ter como símbolo de reverência, correspondendo ao *habitus* dentro do comportamento artístico da ‘época de ouro’ do rádio; a presença de uma hierarquia relacionada ao tempo de carreira e reconhecimento público conquistado. A cantora transpõe o descontentamento, pois percebe que junto às inovações musicais – presente na preocupação com o que supostamente comentam em “Dizem que ele já mixou, não dá mais, é quadrado” – são acompanhadas transformações no *campo* social. O *capital simbólico* antes garantido frente aos colegas de profissão ou críticos a partir da consagração na música popular, parecia ser violado ou anulado através da percepção de Elizeth Cardoso. Tal frustração leva a cantora em pensar em afastar-se dos palcos, antes que o público se canse, definitivamente, como observado em “No lugar onde estou, depois de tanto tempo, eu queria parar. Mas parar bem, como parou Nilton Santos, todo mundo querendo ele ainda. Ruim é a gente parar quando não tem mais nada pra dar”. Porém parece

que o desejo de se aposentar, seja por cansaço, seja para evitar possível desgosto do público, não transparece ser autêntico em Elizeth, daí o plano de ‘ir se ausentando aos poucos’; “Eu gostaria mesmo de parar. Não definitivamente, mas ir-me ausentando aos poucos, deixando as coisas acontecerem... Nada de despedidas. A única que eu fiz, no Teatro João Caetano, era apenas um show. Foi rotulado de “despedida” à minha revelia”.

Seguimos para a matéria do *Jornal da Tarde* e de Ísis de Azevedo:

Mas sobre música popular, Elizeth balança a cabeça, põe as mãos no rosto. Ela, Elizeth, não está entendendo bem como que está a nova música no momento. O pessoal é capaz de dizer que está quadrada, velha, mas ela quer principalmente compreender as coisas. E muita coisa não está compreendendo. Ela gosta muito dos compositores novos: Dori Caymmi, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben – Jorge tem um ritmo bárbaro. Só não gravou uma música dele porque ainda não foi convidada. Não é vaidade, tem medo dele não gostar da gravação. Quando pode, até avisa o compositor, como fez com Edu e Gil. Edu levou-lhe um monte de músicas. Gil – ele ia sempre à sua casa - às vezes passava o dia inteiro mostrando suas músicas para ela. Das músicas de Gil gostou muito de “Roda”, perguntou se poderia gravar. “Olha Elizeth, tenho um compromisso com a Elis”. Não teve problema. Elizeth gravou o “Amor de Carnaval”. (Abre os braços e cantarola a música). (AQUI ELIZETH ESTÁ COMO GOSTA: A VONTADE, 1969, p. 12)

Elizeth dá conselho aos novos compositores que estão começando dizendo que deveriam se dedicar mais à música popular brasileira. “está havendo uma certa mistura de estação. Os compositores de fora, que vêm para os nossos festivais, devem sair daqui decepcionados porque a única coisa que não vêm é a música popular brasileira.

– Ainda há público para o sambão?

– Há sempre, porque é o verdadeiro ritmo nosso. Ausentar-se dele, é ausentar-se do próprio Carnaval. (...) (AZEVEDO, 1969, p. 3)

Desses trechos primeiro destacamos uma contradição no discurso de Elizeth. No primeiro comenta que gosta do compositores novos citando entre os que mais renderam sucessos nos festivais, Caetano e Gilberto Gil, integrantes do movimento Tropicalista, a sonoridade mais radical da época. No segundo trecho comenta uma possível “mistura de estação” e critica os festivais por não apresentarem música brasileira. Novamente no primeiro trecho afirma que até então não havia gravado uma música de Jorge Ben por não ter sido convidada. Logo em seguida cita o caso em que pediu “Roda” para o Gil e que o compositor teria dado preferência à Elis Regina, por conta de “compromisso”. Reunindo essas informações com as observadas no trecho anterior, parece que Elizeth demonstra incômodo, ainda que de forma menos explícita, com a forma que essa nova geração constrói suas relações. Provavelmente sua expectativa, como ícone da música brasileira, seria a de

receber convites de gravação de todos esses novos compositores e de ter uma interpretação sua como prioridade frente aos registros realizados por cantoras iniciantes. O que Elizeth constata é justamente o contrário.

A mudança de *habitus* não se restringe ao conteúdo musical; ela perpassa a forma com que os profissionais da música se relacionam, presente no desabafo da cantora. Começa a se delinear uma possível ‘impermanência’ no *campo* da música popular, talvez uma transformação do *capital social e simbólico* tão almejado pela cantora então se reconstruía, visto que a geração de Elizeth foi a primeira a se constituir como profissionais da música popular urbana. Passando a ocupar um novo lugar na suposta hierarquia antes existente, Elizeth procurou acompanhar as mudanças até onde era possível – ao gravar novos compositores – mas não compreendeu bem o que permeou o lado social, as dinâmicas de relacionamento desta nova geração e sua sonoridade inovadora.

Devemos lembrar que a maioria dos compositores gravados por Elizeth até então eram amigos seus. A partir da década de 1970 a distância etária entre a cantora e os compositores que começa a gravar se amplia e o mercado da música – movido principalmente pela juventude e sua necessidade de consumo – inicia um processo de reformulação e substituição de antigas fórmulas estéticas e de relacionamentos.

Sobre a transformação do conteúdo das composições desta época, Tatit afirma que o peso semântico do samba-canção passou dos temas amorosos para as canções de protesto, de cunho político e ideológico, que compreendiam “a reabilitação dos valores regionais, a denúncia de injustiças sociais e o anúncio de uma revolução iminente e inevitável” (TATIT, 2004, p. 102). A década de 1970 é marcada pela música de protesto representada principalmente, segundo Tatit, na figura de Geraldo Vandré. O tropicalismo, por sua vez, veio para contestar o radicalismo da música de protesto, sem estar, evidentemente, em ressonância com o governo militar. Se antes prevalecia um gênero a cada alternância de gosto da população urbana, a década de 1970 apresentou uma profusão de gêneros e estilos jamais vista no Brasil. Diante desta nova realidade, Elizeth mantém as gravações de seus discos e apresentações em boates e teatros de todo o país, sempre integrando ao seu repertório um novo compositor. Se antes Elizeth já era reconhecida como intérprete eclética, a partir de então a cantora encontra novos desafios para manter seu título sem abrir mão da coerência. Para se manter no *campo* da música popular, mais especificamente de intérpretes da música popular urbana brasileira, Elizeth procurou se manter atual sem perder o vínculo com sua raiz e sua identidade primeira, o samba.

Sob esta mesma ótica, Elizeth participou de três programas na televisão. O primeiro deles foi em dupla com Ciro Monteiro, o *Bossaude* (TV Record, 1967) que deveria competir com *O fino da Bossa*, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina. Elizeth comentou que a rivalidade acabou nem existindo, pois o público assistiu aos dois com o mesmo gosto. Em 1975 participou do programa *Brasil som-75* (TV Tupi) com Benito de Paula, mas a cantora não gostou desta produção. Elizeth recebeu o *Troféu Imprensa* pelo programa que apresentou sozinha em 1974 na TV Record (“CAFÉ NA CAMA”, UM NOVO LP DA DIVINA, 1977, p. 39). Em 1978, com 42 anos de carreira, a cantora resolveu não renovar o contrato com a gravadora em que permaneceu por mais tempo, a Copacabana. Iniciando na Todamérica na década de 1950, Elizeth passou rapidamente pela Continental e gravou 48 *LPs* até 1978, quase todos pela Copacabana em que entrou em 1956 (GROPILO, 1978, caderno B, p. 10). Sobre esta separação, Elizeth se pronunciou:

Não houve briga. Saí porque quis. Estava virando um pouco parte dos móveis e utensílios, e cansei. A gente tem direito de cansar sem brigas e querer sair, não é? Estou limpa e livre. Livre como um passarinho. Não tenho ressentimentos, nada, nada. Se fiquei todos esses anos, foi porque meu coração estava preso. Eu sou assim quando gosto das pessoas. Sou do tempo de Emile Vitale, levada pelas mãos do meu compadre Erasmo Silva. (GROPILO, 1978, caderno B, p. 10)

O que Elizeth não compreendeu é que um processo foi iniciado desde a década de 1950, quando aparecem alguns procedimentos para se realizar a padronização da indústria fonográfica mundial. Por esta década se instituiu a duração de três minutos para as canções populares dos discos de entretenimento. A década de 1970 foi um ponto culminante deste percurso, quando as chamadas sucursais, filiais das empresas dominantes da indústria do entretenimento, começaram a se espalhar pelo mundo para criar e alimentar novos mercados – dessa forma reduziram custos de produção. Essa fatia do mercado mimetizava a produção cultural local como forma de disfarçar a sua entrada e legitimar a sua atuação (DIAS, 2008, p. 41-42).

Com o governo militar, a partir de 1964, o Brasil teve uma expansão no processo de desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, dinâmica que culminou na década de 1970, e que deve ser ressaltado já que “o crescimento do mercado de bens culturais está, na maioria das vezes, vinculado ao setor de bens de consumo duráveis” (DIAS, 2008, p. 55). Assistimos mais uma vez o governo brasileiro propiciando a infraestrutura para a implantação da indústria cultural em nome da segurança nacional. Se da primeira empreitada a radiofonia serviu como principal meio de difusão da cultura nacional,

desta vez a televisão seria responsável por transmitir conteúdo mundial e a publicidade foi gradativamente se dirigindo para esta. Se no início da década de 1960 o rádio contava com pouco mais de 15% e a televisão com pouco mais de 30% do investimento publicitário, no fim da década de 1970 o rádio estava com menos de 10% e a televisão com quase 60% (DIAS, 2008, p. 57).

Para se compreender o crescimento da indústria fonográfica nesta época, Dias traz alguns fatores, que são: (1) a consolidação da música popular brasileira e o aprimoramento da mentalidade empresarial no setor, que contava não mais somente com o samba como principal gênero da música popular urbana, mas ainda com a bossa nova, o movimento tropicalista e a jovem guarda, para citar alguns. (2) o advento do *long play*, que em seu formato restringiu gastos e otimizou investimentos – o *LP* continha seis compactos simples e três duplos. Em 1969, o Brasil vendeu 11,067 milhões de compactos simples e duplos, e 6,588 milhões de *LPs*; em 1979 foram 17,372 milhões de compactos simples e duplos e 38,252 milhões de *LPs*. Além de uma questão prática, outra mudança trazida pelo *LP* foi a adoção do trabalho de autor, possibilitado por este novo formato, que resultou em outra estratégia de venda pela indústria fonográfica mundial. O artista passou a ser mais importante que o disco. (3) observou-se a maior difusão de música estrangeira possibilitada pela censura no país, que por sua vez propiciou que grandes empresas multinacionais do setor, e suas representantes estabelecidas aqui, favorecessem a música estrangeira, ocasionando em onda de lançamentos crescente – para a indústria do disco tal dinâmica a favoreceu por duas frentes, pois barateou o seu custo, já que a prensagem, embalagem e distribuição eram feitas localmente, e tiveram isenção do pagamento do imposto sobre circulação de mercadorias (ICMS) a partir de 1967. Por conta desta ‘preferência’ dada à produção estrangeira, aconteceu o fenômeno em que artistas brasileiros se fingiam de estrangeiros para se manterem no mercado. (4) a difusão crescente da música em todos os meios da indústria cultural; contando com rádio, TV, cinema e publicidade (DIAS, 2008, 59-63).

Um fenômeno desta integração foi o das trilhas sonoras de novelas, responsável pelo crescimento vertiginoso da gravadora Som Livre, da Rede Globo, já que “atuando desde 1971, em 1974 ela já tinha 38% do mercado de discos mais vendidos; em 1975, 56% e, em 77 tornou-se líder” (DIAS, 2008, p. 64). A partir dos fatos descritos, compreendemos a ansiedade e frustração vivida por Elizeth principalmente nesta década de 1970, o que se tornará cada vez mais crítico até o fim de sua vida.

Com todas as mudanças ocorridas, devemos trazer ainda o desenvolvimento técnico das gravações, elemento que acabou por modificar tanto a atuação dos músicos em seus registros quanto nas relações de trabalho, pois “a sofisticação qualitativa e a gama de possibilidades estéticas que vão sendo transferidas ao produto final, no decorrer desse desenvolvimento, aproximam e confundem suas dimensões técnica e artística” (DIAS, 2008, p. 71). Se no início das gravações em disco todos tocavam juntos de frente para um microfone, tal relação foi cada vez mais se distanciando, com os *tapes* passaram a utilizar biombos para separarem em grupos, até que com a técnica dos multicanais o registro foi totalmente segmentado, com as gravações sobrepostas, onde um músico grava ao escutar o registro feito anteriormente por outro instrumentista, sendo os cantores geralmente os últimos a realizarem a gravação de suas vozes, completando o ciclo e as sobreposições.

Outro acontecimento de grandes proporções foi a onda de fusões na indústria fonográfica. No ano de 1969 ocorreu a fusão de duas grandes empresas, quando *Odeon* e *EMI* se transformaram em apenas *EMI*. Em 1978 a *Polydor* se integrou com *Phonogram*, se transformando em *Polygram*. O processo de fusões no ramo se intensificou até a década de 1990, constituindo em maior centralização de normas e decisões nas mãos de poucas empresas e até mesmo de poucas pessoas (DIAS, 2008, p. 47 e 65).

Sempre observamos presente na fala de Elizeth sua relação de amizade com os companheiros de trabalho. Praticamente toda a sua produção é entremeada por essa busca de empatia e proximidade com os profissionais que integram o seu mesmo *campo* de atuação, que realizam a construção de sua carreira. Outro assunto presente é a preocupação em se manter renovada através do tempo, quando observamos em fragmentos de sua fala outro indicativo de desafio; o de se atualizar num *campo* em que a amizade pode não estar mais presente o que constituiria um novo *habitus*; simplesmente existindo uma relação profissional, movida por interesses financeiros. Ao ser encarada como “parte dos móveis e utensílios”, Elizeth se ‘coisifica’ e entende que perdeu o vínculo humano, antes existente graças à interação dupla presente nos amigos/profissionais. Comparando sua primeira gravação na fábrica Todamérica, quando Antonio Almeida, diretor artístico e compositor, era seu amigo; as décadas de 1960 e 1970 anunciavam uma realidade menos amistosa.

Sobre a década de 1970 foram encontrados dois registros de importantes temporadas realizadas no Canecão, extinta casa de shows do Rio de Janeiro. As duas montagens tiveram direção cênica de Bibi Ferreira e texto de Paulo Pontes. Bibi Ferreira comentou em entrevista que Elizeth era uma cantora fácil de trabalhar, que como pessoa era

encantadora e que tinha uma boa vontade excepcional, não reclamando de nada. Sobre a primeira temporada em 1971, um dos periódicos diz se tratar da estréia de Elizeth em uma grande casa, tendo se apresentado antes apenas em boates e teatros. O show foi nomeado *Elizeth, a Divina*, apelido recebido de Haroldo Costa quando escreveu na coluna de Sérgio Porto numa ocasião em que este se ausentou do ofício. A direção musical foi do maestro Lindolfo Gaya. O roteiro tratou de uma retrospectiva da vida e carreira de Elizeth, com projeção de *slides* e filmes, e com momentos em que conversou pela primeira vez com o público ao contar histórias de sua vida. Sobre o repertório, dizia a reportagem:

No show Elizeth vai cantar de tudo. Vai misturar compositores novos com os da velha guarda. Vai cantar, por exemplo, **Agora**, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro. **Desalento**, **Até pensei** e **Apesar de Você**, de Chico Buarque. **Apelo** de Baden e Vinicius. **Pra dizer Adeus**, de Edu Lobo. **Pedro Nadie**, do compositor argentino Piero (vencedor do V FIC). No meio do show, uma homenagem às quatro grandes escolas de samba (Portela, Mangueira, Salgueiro e Império Serrano). E músicas de Silvio César, Lupiscínio Rodrigues, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Evaldo Rui, Custódio Mesquita, Ataulfo Alves. E para completar, Carlos Gardel (**Besame Mucho**), Agustín Lara (**Perfidia**) e Villa Lobos. (É O GRANDE SHOW DE ELIZETH CARDOSO, 1971, p. 9, grifos do autor)

Elizeth ofereceu ainda uma homenagem à Jacob do Bandolim ao *cantar Feitio de Oração*, de Noel Rosa. Com 105 pessoas em cena (NEWTON, 1971, p. 13), o espetáculo teve duração de 1 hora e 15 minutos, os dias de apresentação foram de quarta à sexta, começando as 23 horas e 30 minutos, e sábado mais tarde. A temporada foi de no mínimo um mês e meio, pois havia a ressalva de que se enchesse sempre a casa o contrato se estenderia, e pelos periódicos percebemos que isso ocorreu. Acompanhou Elizeth, a orquestra do maestro Lindolfo Gaya, o regional de Altamiro Carrilho, o coro de Joab e um coral de 40 vozes, 14 mulatas e 8 bailarinas. O cenário foi de Mauro Monteiro e a coreografia de Nino Giovanette (É O GRANDE SHOW DE ELIZETH CARDOSO, 1971, p. 9).

Em 1977 um novo espetáculo no Canecão, novamente com direção de Bibi Ferreira e texto de Paulo Pontes que, pelo depoimento de Elizeth, parece ter falecido logo depois de escrevê-lo:

Com tanto talento e morrer assim tão novo. Ele escreveu o show, a Bibi dirigiu, eu tinha medo de não acertar, nunca tinha tido essa pretensão de ser uma estrela, dirigida, e ainda mais pela Bibi, que eu sempre admirei. A gente se reunia, eu ia contando minha vida, muita coisa ele já sabia, nunca vi ninguém tão ligado assim

na cultura brasileira.” (“CAFÉ NA CAMA”, UM NOVO LP DA DIVINA, 1977, p. 39).

Em um segundo periódico comentou-se sobre críticas em relação ao repertório que se apresentou mais politizado, excluindo as músicas de “dor de cotovelo”. Este espetáculo chamou-se *Bandeira Branca* (NEIVA, 1977, p. 28-29).

Observamos assim algumas das articulações engendradas por Elizeth Cardoso nas décadas de 1960 e 1970 para se manter ativa no *campo* da música popular. Gravações de discos, apresentações em diferentes formatos e repertórios, aproximação com compositores diversos e até programas de televisão. Com mais de 30 anos de profissão, Elizeth procurou se manter atualizada sem abrir mão de seu público cativo. Veremos a seguir uma das principais parcerias profissionais de Elizeth Cardoso com um novo produtor. Depois de Evaldo Rui, compositor e seu primeiro produtor na década de 1950, e Irineu Garcia, responsável pelo *LP Canção do amor demais* em 1958, a cantora iniciou sua trajetória com Hermínio Bello de Carvalho, responsável por suas produções mais significativas até o fim da carreira.

2.3.1 Elizeth Cardoso e Hermínio Bello de Carvalho

“É preciso abrigar o brasileiro”, esta afirmativa define o principal motor ideológico de Hermínio Bello de Carvalho (PAVAN, 2006, p. 185), que se autodenominou ‘animador cultural brasileiro’ em carta à Carlos Drummond de Andrade em 1983 (PAVAN, 2006, p. 186). Entre compositor e produtor, e entre outras atividades desempenhadas ao longo de sua vida, Hermínio trabalhou na Funarte durante 12 anos e nesta instituição lançou “mais de duas dezenas de livros pelo *Projeto Lúcio Rangel* e o dobro disso em discos pelos projetos *Almirante*, *Ary Barroso* e *Radamés Gnanatti*” (PAVAN, 2006, p. 198); e ainda idealizou o *Projeto Pixinguinha*, que por sua vez reuniu “um público de 2,3 milhões de espectadores, tendo apresentado 539 intérpretes e 1.767 músicos, em 189 elencos que percorreram 46 cidades de 22 estados.” (PAVAN, 2006, p. 198). Profundo defensor e ativista cultural brasileiro, Hermínio foi um dos fundadores da *Sombrás*. Inspirado em Mário de Andrade, Hermínio afirma que “a cultura é matéria de segurança nacional e sua defesa deveria mobilizar a opinião pública e a classe política” (PAVAN, 2006, p. 193), e assim fundamenta as realizações de sua longa e importante trajetória na cultura brasileira. Em 1963 acompanhou de perto o retorno de Cartola ao ambiente musical, incentivando-o e participando do processo de estabelecimento do Zicartola no Rio de Janeiro, então recém inaugurado, ao inventar os nomes dos pratos servidos, apresentando a programação musical

do bar junto com Albino Pinheiro, sugerindo a criação da *Ordem da Cartola Dourada*, entre outras atividades junto ao sambista Cartola e sua esposa Zica (PAVAN, 2006, p. 68). O Zicartola foi um ambiente de extrema relevância para o samba na década de 1960, proporcionando encontros, parcerias e produções como o show *Opinião* (dirigido por Oduvaldo Vianna Filho) e o *Rosa de Ouro* (dirigido por Hermínio Bello de Carvalho), dois espetáculos ícones e de importante significado na história da música popular brasileira. Um dos acontecimentos marcantes foi quando Hermínio apresentou Paulo César Baptista de Faria ao Zicartola, onde foi batizado por Zé Kéti e Sérgio Cabral como Paulinho da Viola (PAVAN, 2006, p. 71).

1965 foi um dos anos mais significativos da vida profissional de Hermínio Bello de Carvalho. Com 29 anos de idade, foi o ano em que realizou o espetáculo *Rosa de Ouro*, em que apresentou ao grande público Clementina de Jesus (estreando com 63 anos) e trouxe de volta Aracy Cortes (com 64 anos), estrela da época de ouro do rádio afastada há anos da vida artística. Pela primeira vez subiram em um palco Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescarzinho do Salgueiro. Foi o ano em que realizou sua primeira parceria com Pixinguinha com “Harmonia das Flores”; seu primeiro trabalho como produtor de um disco, com Elizeth Cardoso em *Elizeth sobe o morro*. Neste LP foi registrada a estréia de Nelson Cavaquinho em uma gravação como violonista e cantor, e de Paulinho da Viola como compositor com uma música gravada, “Minhas madrugadas”, parceria com Candeia (PAVAN, 2006, p. 82). Depois de assistir ao *Rosa de Ouro*, Elizeth ficou impressionada, gostou muito do repertório, e propôs à Hermínio que produzisse seu próximo disco com os mesmos instrumentistas, com a mesma sonoridade de roda de samba. Depois de alguns encontros na casa da cantora e sob resoluções de Hermínio, conquistaram como resultado o entrosamento entre Elizeth e os músicos, e foram realizadas posteriormente as quatro sessões de gravação do disco antológico do samba carioca. Sem arranjos escritos, mas com uma sonoridade já revelada nos ensaios, o disco foi gravado nos dias 31 de maio, 7, 14 e 15 de junho de 1965. “Ali estavam alguns dos mais representativos compositores dos morros e das escolas de samba cariocas” e “desde seu lançamento, *Elizete sobe o morro* surgia como um documento histórico da discografia brasileira” (PAVAN, 2006, p. 82), segundo o biógrafo de Hermínio, Alexandre Pavan.

Os álbuns *Elizete sobe o morro* (1965), *Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Conjunto Época de Ouro e Zimbo Trio ao vivo no Teatro João Caetano* (1968), *Cantadeira do amor* (1979), *Uma rosa para Pixinguinha* (1983) e os lançados postumamente *Ary*

amoroso e *Todo o sentimento* (ambos gravados em 1989 e lançados em 1991) figuram como as produções mais importantes da parceria entre Hermínio Bello de Carvalho e Elizeth Cardoso (MILHARCH, 1979, [s/p]).

Através dessas produções, podemos ter a dimensão da participação de Hermínio na carreira de Elizeth, a qual então com 29 anos de carreira, passou a ser acompanhada pelo jovem poeta e produtor a partir 1965, durando 25 anos essa parceria. Com o produtor concretizou suas principais gravações, apesar de ter sido produzida em algumas ocasiões por outros profissionais.

Sobre o show beneficente ao MIS realizado em 1968, destacamos o trecho de matéria veiculada na *Gazeta do Ipiranga* (de autoria desconhecida) na qual se comentou sobre a atuação de Elizeth: “Aparece também como o elo de ligação entre o choro e a bossa nova, graças a sua participação no espetáculo produzido em 68 por Hermínio Bello de Carvalho e levado no teatro João Caetano”. (OUTRA VEZ ELIZETH, 1983, [s/n]). Tal percepção se mostra como uma das marcas reconhecidas da cantora. A versatilidade na escolha do repertório, da instrumentação, dos arranjadores e dos músicos que a acompanharam resultou por caracterizá-la como um elo entre a tradição e a modernidade. Tal identidade é ainda hoje reconhecida, mesmo com a maior diversidade da sonoridade da canção brasileira.

Tendo ainda como referência o mesmo período em que desenvolveu os primeiros trabalhos com Hermínio, uma importante informação sobre Elizeth em estúdio de gravação e sobre o que fundamentava sua música é trazida em quatro diferentes matérias e em anos diferentes, com transcrição de falas de Elizeth no primeiro e último trechos:

Eu canto porque gosto de cantar, porque foi isso o que Deus me deu. Agora, se tivesse de parar de cantar, não morreria de fome, porque eu tenho juízo, Graças a Deus. (...) Como eu ainda sou solicitada para trabalhar, vou indo. Mas eu dificilmente me ouço. Não gosto. Às vezes, canto para os amigos, se estiver com muita vontade. Do contrário, levam um não de saída. (COSTA, 1968, p. 1)

Ela nunca grava pensando que seu disco vai fazer sucesso. Acha que suas gravações nunca ficam boas. Assim, na hora de fazer um disco, repete a mesma música umas 3 ou 4 vezes. Sempre de maneira diferente. Depois o pessoal do estúdio resolve qual ficou melhor, é essa que sai no disco. Só grava o que quer. Mas acha que nem tudo o que faz é bom. Tenta evitar isso, pede conselhos aos amigos. Um de seus últimos discos só tem músicas indicadas pelo Rubinho, do Zimbo Trio. Quando não é ele, é Hermínio Bello de Carvalho. (AQUI ELIZETH ESTÁ COMO GOSTA: A VONTADE, 1969, p.12, [s/n])

E tem uma auto-crítica das mais intransigentes (Hermínio Bello de Carvalho, produtor de seus discos que o diga). Quando Elizeth ouve suas gravações, não

gosta. Todo mundo se derramando, parando nos seus erres, babando de ver como ela canta lindo até sem música, e ela olhando quieta, achando que não está bom, que podia ser melhor. (NONATO, 1971, p. 4)

Show sem Apelo não é show. Mas não posso deixar de cantar também “Nossos Momentos”, “Sei lá, Mangueira”, “Meiga Presença” e “Dá-me tuas mãos”, já são características minhas. Agora, a interpretação vai ser diferente. Não adianta, que não sei repetir. Em gravação, é assim. Se não aproveitar a hora... (GROPILLO, 1978, caderno B, p. 10)

Nos textos jornalísticos transcritos observamos claramente a intenção da cantora em imprimir nas gravações em estúdio o máximo de espontaneidade; resultado também encontrado na apresentação ao vivo. O fato de repetir as músicas de forma diferente para uma mesma gravação nos informa que não existia na cantora a busca de uma fórmula certa para a interpretação de uma canção, sem pequenas imperfeições – fato que talvez fosse aquilo que a incomodava ao se ouvir. O mais importante era respeitar suas preferências no quesito repertório, mesmo que posteriormente rendessem algum desgosto, caminho este evitado apenas pela opinião de amigos. Elizeth valorizava a criação realizada no momento presente, em sentimento e emoção. Esta é mais uma de suas características, a qual acreditamos ser potencializada ao valorizar a espontaneidade. Como formulado por Tatit, quando o canto é dotado de uma tal veracidade, o ouvinte quer saber de quem é a voz que canta. Em Elizeth a expressividade é matéria viva e dinâmica, é ferramenta empregada na concepção estética da cantora. Seu controle de qualidade não estava em programas de computador, como o hoje tão conhecido *autotune* utilizado para afinar vozes e instrumentos, ou em edições detalhistas, mesmo porque estas tecnologias não estavam disponíveis à época. A busca pela qualidade tinha como referência o primor técnico (observado na afinação, na emissão e no fraseado rítmico) e, acima de tudo, a emoção. Esta era lapidada através da naturalidade e da coerência entre pessoa e artista, da aproximação máxima entre o sujeito que canta e o sujeito que sente, que vive a canção. Talvez por esta busca ser tão presente em Elizeth, acabasse por revelar nas canções passionais suas mais instigantes interpretações, resultando na maior sensibilização dos ouvintes. Podemos concluir que Elizeth contribuiu para o estabelecimento de um modo de cantar, um *habitus* no *campo* do canto popular urbano brasileiro: o de buscar identificação direta na relação intérprete/canção; como se a realização desta só fosse possível através da expressão de suas vivências, quando a carga emotiva é cuidadosamente trazida no timbre de voz e na gestualidade empregada por esta. Essa escolha de interpretação é conscientemente expressa por Elizeth e acaba por resultar numa sonoridade específica, de forte teor emocional. Raramente encontraremos uma

interpretação da cantora em que o sujeito que canta se encontra distante do sujeito da narrativa, pois seu caminho foi a fusão de ambos. Elizeth não queria interpretar no sentido teatral do termo, porém selecionar as canções com as quais se identificava intimamente, pois que de alguma forma revelavam sua história de vida ou convicções.

Em 1968 Hermínio era membro do Conselho Superior de Música Popular Brasileira e se preocupava com a situação financeira do MIS. Tal quadro impedia tanto a preservação de seu acervo quanto a compra de mais fitas utilizadas nas gravações de depoimentos de artistas, políticos e outras figuras públicas. Logo os membros do Conselho cogitaram Elizeth Cardoso, à época amiga da maioria dos integrantes, para realizar um show beneficente para a instituição. Como a direção geral do evento ficou a cargo de Hermínio, este preparou o roteiro e uniu Elizeth ao Zimbo Trio, Jacob do Bandolim e o conjunto Época de Ouro. Este foi o quarto trabalho realizado em parceria com a cantora. (PAVAN, 2006, p. 103). O espetáculo, que aconteceu no dia 19 de fevereiro de 1968 às 21 horas, teve toda a quantia dos ingressos e da venda dos exemplares de *LP* revertida para a reestruturação do MIS. Ricardo Cravo Albim, então diretor do museu,

convenceu o cônsul dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, Martin Acherman, a doar algumas fitas contendo discursos de políticos americanos a respeito da Aliança Para o Progresso, programa do presidente John Kennedy lançado para enfrentar a influência do socialismo cubano na América Latina. (PAVAN, 2006, p. 104)

Sem que o cônsul soubesse, as fitas foram apagadas e serviram para a gravação do espetáculo no Teatro João Caetano e no depoimento de outros brasileiros. Mais uma façanha permeou este dia, e tal constatação foi de Jacob do Bandolim quando comentou com o público que “Elizeth conseguiu um milagre: gêneros diametralmente opostos, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim, um tradicionalista, totalmente entrosados.” (apud Pavan, 2006, p. 105). Esta noite foi a primeira vez, depois do dia 18 de agosto de 1936, em que Jacob acompanhou Elizeth em público. Havia se passado 32 anos.

Por fim o show durou uma hora e trinta minutos e por isso se transformou em dois *LPs*, mesmo com a exclusão de alguns trechos (PAVAN, 2006, p. 105). Pavan destacou alguns comentários da crítica quando do lançamento do *LP* que ocorreu sete meses depois.

A Última Hora publicou a opinião de quatro especialistas. “É o melhor disco da carreira de Elizeth Cardoso”, classificou Eli Halfoun. Sérgio Cabral, citando Vinicius de Moraes, disse que era um *LP* “de se ouvir rezando”. Nelson Motta destacou o trabalho como “excepcional, cheio de talento e emoção”. Moysés Fuks,

apesar de fazer ressalvas à qualidade técnica do som, sublinhou: “A seleção musical é perfeita”. (PAVAN, 2006, p. 106)

Em 1977 Ricardo Cravo Albim recordou na revista *Amiga* sobre a situação em que foi realizado o show e a sua gravação:

Eu me lembro ainda como se fosse hoje: lá pelo comecinho de 1968, o Museu da Imagem e do Som passava por uma das mais graves de suas crises crônicas de falta de dinheiro. Aliás, a história dos meus oito anos no MIS foi um constante dar soco em ponta de faca para conseguir os recursos, sempre burramente tornados mínimos (ou muitas vezes negados) pelos órgãos que deveriam proteger uma instituição que nascia. A propósito: vejo agora que só mesmo a paixão e a minha garra dos meus 25 anos puderam estruturar o Museu sem um níquel oficial, a partir do ano de 1965, quando o então presidente do BEG deserdou o museu, afirmando que “banco não era para sustentar cultura”. (ALBIM, 1977, p. 40-41)

Albim destaca que muitos foram os shows de artistas e até mesmo doações pessoais deles para ajudarem a reerguer o MIS, mas o de Elizeth com Jacob, Época de Ouro e Zimbo Trio foi o mais marcante. O teatro foi cedido por Napoleão Muniz Freire e por Amir Hadad, respectivamente diretor do João Caetano e do Departamento de Teatro do Estado. Albim contou sobre o ensaio em que assistiu e que Jacob reclamava em altos brados qualquer deslize musical, pois era perfeccionista. No dia do show choveu muito e Albim recebeu um público reduzido. Chegando a hora do espetáculo, este apareceu e superlotou o teatro (cerca de 1.500 pessoas). Zimbo Trio era formado por Hamilton Godoy, Luis Chaves e Rubinho. O espetáculo foi gravado ao vivo sob supervisão de Albim, pelos técnicos do museu, Paulo Lavrador e Hamilton Córdoba. As fitas, editadas por Albim e equipe, não representam a ordem como aconteceu, mas uma certa ordem cronológica foi seguida. Diz Albim:

Os discos só saíram por milagre, quase 10 meses depois, ao final daquele ano de 1968. E, para que pudessem sair, tive aborrecimentos seríssimos. E tão sérios que por um triz não desistia de colocá-los nas ruas. Começando pelo próprio Hermínio, que abandonou a produção dos elepes, houve toda espécie de desentendimentos. Cada artista pertencia a uma fábrica diferente e foi difícil juntá-los. A fabricação final dos discos ficou com a Copacabana (considerando que Elizeth era a estrela), depois de 5.000 exemplares fabricados pela RCA. Isso ocasionou contrariedades pessoais para Elizeth e para Jacó, além de insatisfações por parte do Zimbo Trio. Passamos por cima disso tudo e os discos saíram: hoje são considerados os mais importantes elepês já editados de música popular brasileira, por boa parte da crítica. Vendeu mais de cem mil cópias e ajudou a sustentar o Museu da Imagem e do Som durante muitos anos. (ALBIM, 1977, p. 40-41)

É algo surpreendente que um dos registros mais significativos da música popular urbana do Brasil tenha resultado de tantas dificuldades e descaso com a própria música, tanto em relação ao museu quanto em relação às lutas entre as gravadoras. É bem provável

que fosse negado por estas se tal projeto fosse proposto em fase de pré-produção à época, visto o que foi colocado anteriormente através de relatos de Hermínio Bello de Carvalho.

Contextualizada a importância de Hermínio Bello de Carvalho na carreira de Elizeth Cardoso, analisaremos a canção “Barracão”, que integrou o disco acima referenciado.

2.3.2 Semiótica de “Barracão” (Luiz Antonio e Oldemar Magalhães)

Em propaganda da Galeria Olsen na *Revista do Rádio* em 1953, casa de venda de eletrodomésticos à Avenida 13 de maio, “Barracão” aparecia como grande sucesso do Carnaval de 1953 (CHACRINHA, 1953, p. 18). O registro, com gravação de Heleninha Costa pela Victor, aparecia em quinto lugar no “Campeões da Popularidade” do carnaval de 1953, junto com mais cinco eleitas pelo público (entre elas “Cachaça”, de Marinósio Filho). A pesquisa foi realizada em 24 de fevereiro daquele ano. (CHACRINHA, 1953, p. 35) O intrigante é que a música aparece como parceria de Luiz Antonio e Teixeira, e não Luiz Antonio e Oldemar Magalhães⁵¹. Luiz Antonio, por sua vez, aparece em diversas colunas como compositor de músicas para o carnaval, e “Barracão” provavelmente foi uma das que mais alcançou o gosto popular. Apesar do grande sucesso, uma reportagem da revista *Flan* de 1953 comenta a decepção de Luiz Antonio ao receber o pagamento pelo direito autoral, que totalizou 48.000 cruzeiros – “Cachaça”, a mais cantada do carnaval, havia recebido 102.000 cruzeiros. O colunista Ventura de Sá comentou: “Luiz Antonio, do grupo dos capitães-sambistas, ficou alucinado com o sucesso popular do seu “Barracão”. Fez mil e um projetos pensando na ‘bolada’ que receberia de direitos autorais, depois a decepção. Sempre o João de Barro recebendo mais...” (SÁ, 1953, p. 26). Oldemar Magalhães era discotecário da Rádio Tamoio e compositor de canções sentimentais (CHACRINHA, 1950, p. 22)

Em 1968 “Barracão” é então regravada por Elizeth Cardoso e novamente o samba de carnaval, agora um samba de meio do ano, se reafirmou como sucesso. Chama-se ‘meio do ano’, os sambas compostos fora da época do carnaval, geralmente samba-canções. A gravação original apresenta andamento mais acelerado do que a regravação realizada por Elizeth, o que modificou completamente o perfil da canção.

Em 14 de março de 1989, Eduardo Martins escreveu a crítica sobre seis *LPs* que compuseram uma coleção recém-lançada pela RCA com uma parte significativa do que a

⁵¹ Sobre esta divergência entre as duas reportagens e os dados que estão no LP, não encontramos mais fontes que nos dessem explicação.

havia sido produzido entre as décadas de 50 e 70, entre eles o disco de Elizeth. A reportagem foi intitulada “Quando a MPB não tinha crise de identidade”.

Por exemplo, o de Elizeth Cardoso, com Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Conjunto Época de Ouro. O LP revive um dos mais perfeitos encontros da música brasileira, recital que rendeu três discos, aqui resumidos (pena) em um, com os melhores momentos desse antológico show realizado em 19 de fevereiro de 1968 no Teatro João Caetano, no Rio. Elizeth Cardoso se supera na interpretação, Jacob do Bandolim arrebata nos solos e acompanhamentos e o Zimbo Trio e o Época de Ouro contribuem para que o clima do LP atinja momentos da maior empolgação. Como esquecer, para citar uma, a deslumbrante interpretação de Elizeth, Jacob e Época de Ouro em Barracão, um dos maiores instantes do samba no Brasil de todos os tempos? As faixas de Jacob sozinho também excedem tudo o que se possa imaginar (tente resistir a Murmurando e Noites Cariocas). Nas faixas com o Zimbo Trio, Elizeth completa um disco verdadeiramente memorável. (MARTINS, 1989, p. 6)

O que logo nos chama a atenção ao ouvir a gravação é, depois da performance vocal de Elizeth e do bandolim de Jacob, as inúmeras vezes que repetem o tema num crescendo até que a cantora convida o público de 1500 pessoas a cantar junto envolvendo o Teatro João Caetano em uma verdadeira catarse. Se tal percepção se mostra tão impressionante ao ouvirmos ainda hoje, basta que nos imaginemos neste outro tempo para tentar captar o que representou a experiência ao vivo.

Na gravação estão mais nítidos voz e bandolim. Atrás está o Época de Ouro. Para o ouvinte parece que todos os integrantes constroem um ambiente de pura concentração, como se estivessem a celebrar algo sagrado, como se o samba se envolvesse de uma áurea de contemplação, onde a repetição de sete vezes deste tema curto tivesse projetado o teatro num espaço e tempo suspenso. Mas sobre o que se medita, o que tanto se repete?

Parte A

1Vai barracão

2pendurado no morro

3E pedindo socorro

4à cidade

5a teus pés

Parte A

6Vai barracão

7tua voz eu escuto

8não te esqueço um segundo

9porque sei

10que tu és

Parte A'

11Barracão de zinco

12Tradição do meu país

13Barracão de zinco
14Pobretão infeliz

Compreendemos que este samba, diferente da forma tradicional do gênero, apresenta uma só parte (A), contando com uma complementação que nomeamos A’.

Da poesia consideramos que o barracão de zinco aparece como símbolo da cultura carioca, como a síntese da identidade de uma parte da população que o letrista procura expandir para o país (verso 12), como se o barracão representasse todos os indivíduos menos privilegiados da sociedade brasileira. Tal população tem seu pedido de socorro ignorado e o abandono é sua sina. Tal perspectiva parece estar assegurada com a repetição de “vai barracão” (versos 1 e 6), como se mais uma vez o narrador encontrasse com a mesma realidade, sem alteração, sem o morro ter sido socorrido, onde apenas ele parece novamente ouvir aquela voz, sozinho. A narrativa é direcionada para a esfera da ‘impossibilidade’, aparentemente não apresentando resolução para o sujeito.

Vale observar que o texto começa já no ponto mais alto da melodia. A narrativa inicia como um grito, como se anunciasse a tragédia, o barracão ‘pendurado no morro e pedindo socorro’ (versos 2 e 3, diagrama 14). A composição apresenta uma gradação descendente, se observarmos a curvatura de cada verso ou trecho da frase musical como apresentado em negrito nos diagramas 14 e 15.

Diagrama 14 – composição “Barracão” I

Vai
ba cão rado no
rra du mo
pen
rrro

Diagrama 15 – composição “Barracão” II

dindo so
pe co a ci pés
e da a
seus
rrro
de

Ainda no diagrama 15 observamos que ‘ao pedir socorro à cidade’, a melodia acompanha o movimento do pedinte, do morador da favela, que desce o morro para clamar auxílio.

Retornando à parte A com a segunda letra (/Vai barracão / tua voz eu escuto / não esqueço um segundo / porque sei / que tu és/), o narrador reitera o sentido de emergência, a vida na favela prossegue, apesar de tudo. Quem canta compreende sua fragilidade, suas necessidades, pois que se reconhece no barracão do morro, acima de tudo. Existe uma tradição, o reconhecimento de uma identidade que se preza, mas que ao mesmo tempo se quer modificar. O /barracão/ é sua própria representação, e seu afastamento é dado pela substituição da construção fragilizada; o /barracão de zinco/.

O movimento silábico se dá ora em direção à consoante – trazendo certo conteúdo temático – ora em direção à soante, porém a melodia em seu campo extenso apresenta saltos que são atenuados pela presença das gradações que se dão tanto para cima quanto, mais marcadamente, para baixo – o que acaba por ampliar o campo da tessitura, valorizando assim ambas características do modelo passional (ver diagramas 16 e 17).

Diagrama 16 - composição “Barracão” III

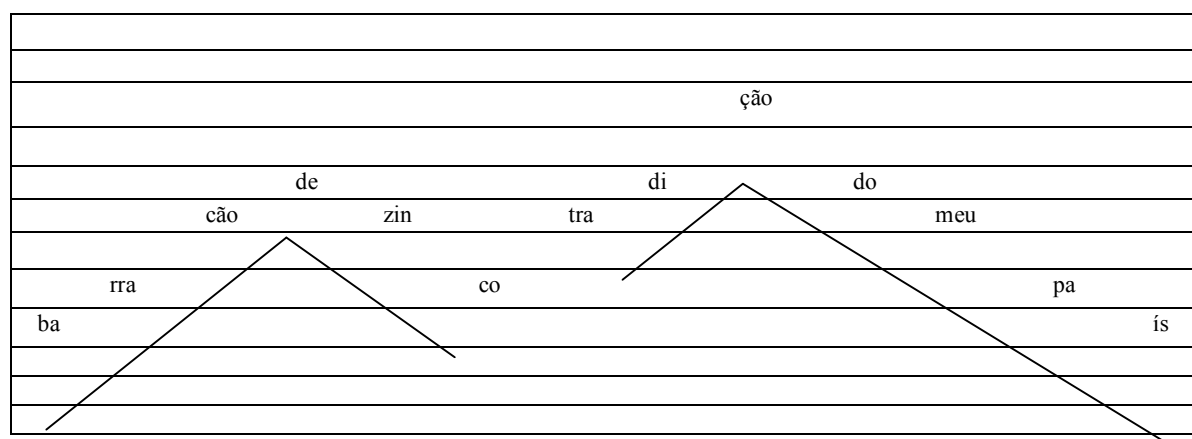
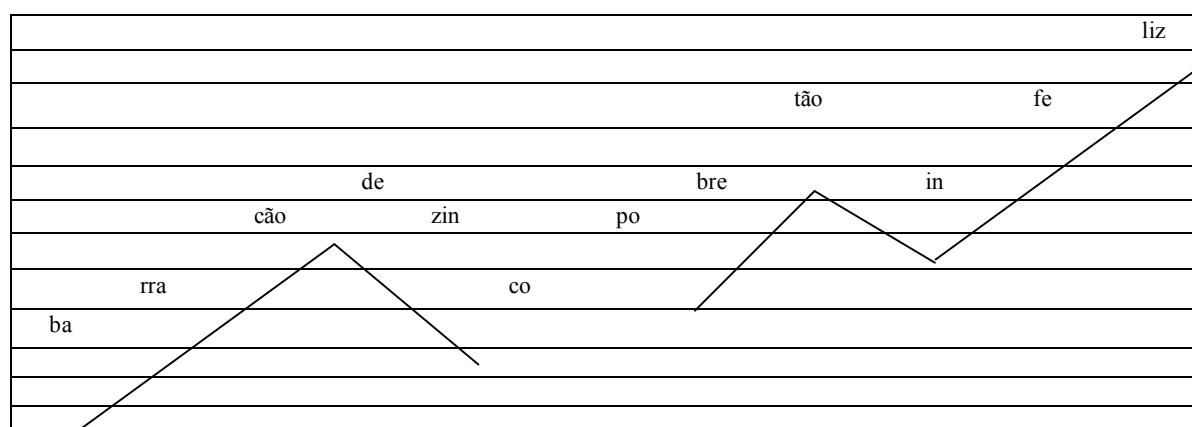


Diagrama 17 – composição “Barracão” IV



2.3.3 Análise do comportamento vocal de “Barracão”

Andamento: 90 bpm

Tonalidade: Dm

Tessitura: 12 semitons - *sib*2 até *la*3

Instrumentação: bandolim (Jacob), violão de sete cordas (Dino), violão de centro (César Faria), cavaquinho (Jonas da Silva), pandeiro (Gilberto D’Ávila) e percussão (Carlinhos).

Forma: A A A’(com 7 repetições)

Ano: 1968 (LP – Faixa 4 do Lado B)

Nessa gravação percebemos Elizeth Cardoso já segura de sua identidade, caracterizada pela sonoridade vocal que provavelmente todo o seu público traz em sua memória, como uma síntese de sua personalidade. Trata-se de um samba acompanhado por

um regional, talvez a formação instrumental e o gênero que a cantora mais se identifique e que certamente distingui essa produção. Aqui utiliza todo o seu desempenho vocal em relação à projeção e controle de dinâmica com utilização de todos os registros (peito, cabeça e as duas modalidades de misto), o que demonstra saúde vocal e apuro técnico, contando em 1968 com 32 anos de profissão e 48 anos de vida.

A primeira emissão de Elizeth Cardoso parece estar em sintonia com a fragilidade representada pelo barracão, pela situação dos moradores da favela, sentimento que penetra cada palavra cantada, cada nota entoada. Na primeira frase emitida (‘Vai barracão / pendurado no morro’), observamos a utilização do registro de cabeça e a presença de ar, algo que pode aparecer neste tipo de emissão, seja por pouco treinamento do intérprete, seja por uma escolha estética, sendo este o caso de Elizeth. Recurso pouco utilizado pela cantora nesta região de sua voz, já que opta por interpretações mais passionais com intensidade que varia de moderada à forte, o registro de cabeça aqui utilizado convida o ouvinte à intimidade e o encaminha à fragilidade e à leveza, anunciando certa tristeza. Em “e pedindo” utiliza fonema alterado⁵², cantando “pidindo”, demonstrando aproximação com a voz falada. Quando repete a primeira frase da parte A nesta primeira exposição, entoa ‘Vai barracão’ (verso 6 – primeira exposição) no registro misto de peito, que é um registro que busca equilibrar o de cabeça e de peito, com mais presença de registro de peito.

Nos versos 11 a 14 da primeira exposição, não fosse o prolongamento e uso de vibrato das últimas notas dos versos, percebemos estar numa tessitura muito próxima da voz falada da cantora. Em “pobretão, infeliz”, Elizeth chega no ápice de intensidade da exposição e inicia a próxima neste mesmo nível, com o registro de peito, já sem a intenção de aproximação observada no início. Esse recurso, de alternância de registros neste trecho da canção (‘Vai barracão’, verso 1 e 6) é utilizado por Elizeth como ferramenta em que guia o ouvinte ora para o sentido de melancolia (registro de cabeça), ora para o sentido de urgência (registro de peito); ambos funcionam como recado. Tal alternância, que é intercalada pelo restante da canção e da interpretação de Elizeth, promove um estado de suspensão no ouvinte da gravação e no público presente no Teatro João Caetano. A expectativa assegura atenção e presença. Com as repetições, a cantora encontra tempo suficiente para comungar com todos essa mesma narrativa humana. No momento em que Elizeth convida o público para cantar em coro, sua interpretação dá voz a todos.

⁵² “Refere-se à pronúncia do fonema. Pode ocorrer com uma alteração ou uma oclusão das vogais, numa tentativa de aproximar a pronúncia cantada àquela utilizada na voz falada colloquial” (PICCOLO, 2006, p. 97).

A primeira frase da parte A já na segunda exposição é entoado com registro de peito, que na altura em questão (*lá* 3) tem como resultado uma emissão de intensidade forte. Essa é uma característica do registro de peito próximo ao seu limite, só é possível com maior volume, caso contrário o intérprete deve recorrer ao registro de cabeça ou misto para atenuar a intensidade da nota. Elizeth se distancia do microfone neste momento, ou para atenuar o volume que chegará para o público, ou porque Jacob do Bandolim retorna não mais acompanhando, mas como solista improvisando. Elizeth permanece numa distância diferente do microfone até o fim desta exposição, talvez para manter o bandolim de Jacob mais à frente, tanto que ao terminar a segunda exposição chama Jacob para o improviso, como se tivesse permanecido por engano anteriormente. Tal atitude demonstra o cuidado e respeito que Elizeth tinha não só por Jacob, como por todos os músicos que a acompanhavam.

No fim da quarta repetição elizeth repete 3 vezes “Barracão de zinco” como se fosse acabar utilizando registro de cabeça e intensidade fraca, mas decide convidar a platéia. Na quinta repetição, Elizeth novamente utiliza o registro de cabeça, desta vez para se aproximar do público ao buscar união; ela canta com público A e A’. O público canta sozinho B e B’. Jacob apóia a participação e Elizeth volta com o público novamente para a sexta repetição. Sexta repetição: Elizeth deixa o público cantar sozinho B e B’ e renova convite pedindo para cantar mais forte para a sétima repetição. Sétima repetição: Elizeth e público cantam até A’ e público começa a bater palma dando por finalizada a música.

Além de se valer principalmente do recurso de variação de dinâmica e uso dos registros (que contribuem para o primeiro), Elizeth ainda realiza improvisos melódicos como nos versos 2, 6, 7, 8 e 14 da segunda exposição (diagramas 18 e 19), ora simplesmente como recurso de variação por se repetir muitas vezes, ora para assentuar palavra e assegurar o recado. Por vezes utiliza improvisação melódica com acentuação como no verso 8, acentuando “um minuto”. Importante frisar que a natureza da realização ao vivo pode ser a responsável por essas variações, pois o intérprete está mais livre para recriar e se deixa levar pela emoção do momento mais facilmente do que se estivesse em um estúdio de gravação, onde existe certa artificialidade – mesmo se tratando de uma cantora como Elizeth que busca a maior espontaneidade possível.

Abaixo demonstramos as variações melódicas em **negrito** e algumas inserções de expressões entre parênteses, outro procedimento utilizado por Elizeth para atribuir maior caráter coloquial, com presença de fala, configurando momentos de figurativização.

(segunda exposição)

Parte A

1Vai barracão

2**pendurado** no morro

3E pedindo socorro

4à cidade

5a teus pés

Parte A

6Vai **barracão**

7**tua voz eu escuto**

8**não te esqueço um minuto**

9porque sei

10que tu és

Parte A'

11Barracão de zinco

12Tradição do meu país

13Barracão de zinco

14Pobretão **infeliz**

(quarta exposição)

Parte A

1Vai (**vai**) barracão

2**pendurado** no morro

3E **pedindo socorro**

4 (ai) à cidade

5a teus pés

Parte A

6Vai **barracão**

7**tua voz eu escuto**

8**não te esqueço um minuto**

9porque sei

10que tu és

Parte A'

11Barracão de zinco (3X)

Diagrama 18 – improvisação melódica no verso 2 da segunda exposição (sílabas sublinhadas)

Vai	<u>pen</u>	<u>du</u>	<u>ra</u>	<u>no</u>
ba	cão		ra do	no
	rra	du		mo
	pen			
				ito

Diagrama 19 – improvisação melódica nos versos 6 e 7 da segunda exposição (sílabas sublinhadas)

<u>ba</u>					
Vai	<u>rra</u>	<u>cão</u>	<u>tu a</u>	<u>voz</u>	<u>es</u>
ba	cão	<u>ão</u>	eu es		
rra		voz		cu	
tu a					
to					

Apesar de utilizar a mesma tessitura das demais canções anteriormente analisadas, nesta gravação a emissão de sua voz aparece menos posteriorizada, apresentando emissão mais metalizada por estar mais direcionada à máscara – nomenclatura que remete à sensação proprioceptiva do cantor quando com esta qualidade sonora (MCCOY, 2012, p. 3).

Ao repetir a canção, a cantora e o público levantaram uma mesma bandeira e com ela buscaram mais uma vez dar voz ao morro, onde reside o /barracão/, representante de todas as necessidades caladas e que pede socorro à /cidade/; àqueles que residem fora da sina da pobreza e do abandono.

Trazemos a análise realizada por Sandroni a partir de *Feitiço da Vila*, composição de Noel Rosa de 1934, que vimos no início do capítulo 1, para realizarmos algumas considerações finais sobre “Barracão”. Novamente o ‘morro’ aparece como representante da favela e a ‘cidade’ como representante das classes média e alta. Se nas observações do pesquisador o samba buscava aceitação social através de sua redenção, presente no processo de embranquecimento, aqui o samba representado pelo ‘morro’ e pelo ‘barracão de zinco’, busca sua aceitação – desta vez em um outro tempo, diante de novo contexto – através de sua revitalização, de um retorno à tradição.

Apesar de não termos em nossa proposta a análise do acompanhamento e do arranjo na gravação, nesta faixa não podemos deixar de comentar a presença de Jacob do Bandolim como de extrema relevância na condução da dinâmica. Observamos a busca de diálogo intenso com a interpretação da cantora, resultando numa atuação que nos soa como um dueto de voz e bandolim. Vale lembrar que Jacob foi quem proporcionou à Elizeth sua primeira incursão na rádio Guanabara em 1936 e este evento realizado para o MIS resgata este primeiro encontro – até então Elizeth e Jacob não haviam se reencontrado.

Desta forma entendemos que a emoção catalisada por Elizeth não é somente a relação construída com a canção, como também o fato de no momento da interpretação outros acontecimentos reverberarem junto com o sentido de “Barracão” – fosse sua história com Jacob do Bandolim, fosse com sua origem humilde, fosse o drama por que passava o museu e o que representava naquele instante o próprio samba como gênero, visto que Elizeth comentou diversas vezes em entrevistas a necessidade dos compositores e intérpretes em serem fieis à música brasileira num período de muitas transformações. Destacamos que para a apresentação ganhar tamanha dimensão, dependeu da intérprete estar disposta a viver a música desta forma, com entrega e envolvimento profundo.

2.4 Elizeth e os últimos registros

Se *Ary amoroso* e *Todo o sentimento*, os dois discos lançados postumamente em 1991, marcam sua discografia como entre as suas melhores performances, são também frutos da última tentativa de Hermínio em reanimar Elizeth frente ao descaso das gravadoras. As gravações foram realizadas em 1989, anterior ao de seu falecimento por conta de câncer no estômago, e Elizeth não aparentou vocalmente sinal algum que denunciasse uma doença tão grave.

No jornal *O Estado de São Paulo*, de 22 de fevereiro de 1990, se dizia que o *Ary amoroso* foi gravado em dezembro de 1989, produzido por Hermínio Bello de Carvalho para a empresa Itatiaia Móveis, de Ubá, Minas Gerais, para que fosse distribuído como brinde de Natal. Comentava ainda que o trabalho comercial mais recente tinha sido o *Luz e Esplendor*, gravado em 1987 para a Arca Som. Em 1991 foi lançado pela *Sony Music* em *LP*, cassete e CD. Mauro Ferreira escreveu em 1991 sobre o disco:

“Ari amoroso” traz uma Elizeth virtuosística. A voz grave, sempre emocionada, emite com perfeição os versos do compositor. A qualidade da interpretação salta aos ouvidos desde a primeira faixa, o samba “Inquietação”. “O mundo é sofrimento, ironia”, canta Elizeth. Este mesmo verso, entoado por um coro, fecha conceitualmente o disco, sintetizando a visão esboçada por Ari nos seus sambas-canções.

O trabalho é todo conceitual e une as músicas pela temática. O sofrimento motivado por uma traição – retratado no samba-canção “Trapo de gente” – é abordado junto com a descrença no amor, tema de “Ocultei”. Da mesma forma, a tristeza pela ausência do ser amado é o fio condutor do medley seresteiro que une “Por causa desta cabocla”, “No rancho fundo” e “Caco velho”. Nesta última, Elizeth traça o perfil cruel de um João de tal, cabra falado... hoje um caco velho que não vale nada”. (...)

Dores a parte, “Ari amoroso” não é um disco amargo como a ótica de suas músicas. O canto de Elizeth transmite força e paixão. Ela também era uma intérprete amorosa como Ari, em boa hora recuperado. (FERREIRA, 1991, s/p)

Destacamos o virtuosismo e o trabalho conceitual, como comentado por Ferreira. Nos parece que a integração temática das composições selecionadas de Ary Barroso com a personalidade de Elizeth conduz à unidade e coerência resultante do disco. À vontade, a cantora extrai a expressividade necessária para dar vida às composições, não permitindo resvalar simplesmente em um “disco amargo como a ótica de suas músicas”, ou no que poderia ser caracterizado artificialmente como apelativo. Trazendo veracidade em seu canto por empatia com o conteúdo (musical e literário) do repertório, Elizeth atualizou as canções e deu vida à obra de Ary Barroso.

Em matéria intitulada *A herança tardia da Divina Elizeth Cardoso*, Jimi Joe definiu que “Ambos foram gravados no segundo semestre de 1989 em projetos coordenados pelo incansável Hermínio Bello de Carvalho e já podem ser classificados como autênticos documentos musicais endereçados a futuras gerações.” (JOE, 1991, [s/p]) Sobre o disco em duo com Rafael Rabello, o *Todo o sentimento*, comenta que foi criado a partir de um espetáculo que reuniu a cantora e o violonista no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, também em 1989, e afirma que “a voz de Elizeth se reencontra com a tradição violonística musical brasileira em outras interpretações exemplares, como as de *Camarim*, de Cartola e Hermínio Bello de Carvalho, ou na mistura de *Janelas Abertas*, de Tom e Vinicius, e *Canção da Manhã Feliz*, de Haroldo Barbosa e Luis Reis.” (JOE, 1991, [s/p]). Trazemos a ressalva que nas canções citadas, e contando ainda com Ary Barroso, todos os compositores foram amigos de Elizeth Cardoso.

No ano seguinte ao do falecimento de Elizeth, por ocasião do lançamentos dos dois discos, muitas críticas encontradas levantavam a questão da falha da indústria musical ao ignorar artistas como a cantora, rendendo matérias com denúncias sobre certa irresponsabilidade das empresas que possuem como meta apenas o alto lucro com seus produtos, sem preocupações éticas ou morais. Márcia Tosta Dias, em *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2008), reflete sobre as dinâmicas construídas na consolidação do mercado fonográfico no país e sobre “a interação de vários setores da indústria cultural, a grande simbiose de valores culturais industrializados e mundializados e sua definitiva consolidação no Brasil dos anos 70” (DIAS, 2008, p. 67) que são exemplares para se entender como alguns ícones da canção

popular foram elaborados. Por sua vez, artistas de grande representatividade de outrora acabaram por serem postos à margem, muitas vezes até seu total esquecimento.

Observamos o advento da *sociedade administrada*, conceito que Dias (2008) traz de Adorno e Horkheimer para se compreender a lógica da administração que passa a dominar as relações sociais, sobretudo como forma de dominação, expandido-se por todas os âmbitos da vida com suas “regras matematizadas, previsíveis e padronizadas” (DIAS, 2008, p. 29). Tal conceito fica evidente quando comparamos o contexto em que foi realizada a primeira gravação de Elizeth pela Todamérica, quando o seu diretor era compositor e amigo dos músicos envolvidos nas gravações, e seus últimos registros, quando nenhuma gravadora tinha interesse na produção de Elizeth, caracterizando uma relação distante e opressora frente à classe artística, tanto para os consagrados quanto para os novatos no mercado musical.

As manifestações culturais, outrora produzidas socialmente em espaços qualitativamente diferenciados e portadores de subjetividade, perdem sua dimensão de especificidade ao serem submetidas à lógica da economia e da administração. O exercício do lúdico e do descanso é prejudicado e em seu lugar são propostos hábitos de consumo de produtos que, na verdade, são reproduções do processo de trabalho (DIAS 2008, p. 30)

Dias (2008) destaca que mesmo aqueles que resistiam a tal processo de racionalização técnica da produção cultural, constituído através da lógica de produção de mercadorias, vão aos poucos sendo minados por este novo *habitus*, mesmo que intimamente o sentido primeiro de ‘fazer arte’ permaneça vivo. Um exemplar deste processo é o da música caipira tradicional, gênero musical que se transformou em ‘sertaneja’ ao incluir sonoridades e performance do padrão midiático. Para explicar tal desdobramento, recorreremos à idéia de pseudo-individação; quando dentro da padronização musical se forjam pequenos elementos que conferem à produção uma falsa de idéia de individuação, de autenticidade de um produto essencialmente enquadrado para o reconhecimento dos ouvintes e seu contentamento (DIAS, 2008, p. 31). Enganado, o público fruidor da música midiática acredita estar adquirindo um produto novo e original, quando o material que constitui essas produções é o ‘mais do mesmo’, como a expressão popular bem sintetiza.

Não fosse a parceria de seus amigos, como vimos no caso de Hermínio Bello de Carvalho, muito provavelmente o destino de Elizeth teria sido o esquecimento, porém triunfalmente e contra a corrente da indústria musical, a intérprete demonstrou até a véspera de sua morte o quão produtiva e expressiva permaneceu, apesar de tudo. Por insistência de

Hermínio, Elizeth gravou os dois últimos discos no Multi Studios, estúdio de gravação, no segundo semestre de 1989. Mesmo extremamente doente, Elizeth se esforçou para conquistar um bom resultado, mobilizando sua força física para finalizar estas produções. *Todo o sentimento*, gravado em 22 e 23 de setembro de 1989, foi um disco planejado para ser autobiográfico e intimista, por isso a decisão de Elizeth ser acompanhada apenas pelo violão de Rafael Rabello. Apesar de ter sido quase todo gravado em estúdio – “Consolação” foi extraída do show no Teatro João Caetano – a dupla conseguiu dar a impressão de se tratar de uma apresentação ao vivo em todas as faixas. Ary amoroso foi gravado entre 27 e 31 de outubro, e é uma releitura da obra de Ary Barroso (1903-1964), composta entre os anos 20 e 50 (GIRON, 1991, [s/p]). É como destaca Giron, que traz a fala de Elizeth quando de sua participação no programa do compositor:

Elizeth Cardoso engrossa o fabulário de desastres da cultura brasileira. Foi enterrada em vida pela indústria do disco, a crítica e o modelo de voz em moda. Nos últimos quatro anos de sua vida, as gravadoras viraram-lhe as costas. A crítica deixou-se aos elogios vazios. O modelo jogou a pá de cal ao refutar a figura que Elizeth encarnava – a da cantora crente no que cantava. Ela gravou os discos “Ary amoroso” e “Todo o sentimento” na contracorrente de uma tragédia que se assomava. “Cantou como se soubesse que seria a última vez”, conta o produtor Hermínio Bello de Carvalho. (...) Elizeth conheceu Barroso no início dos anos 50, ao participar do programa “Encontros com o Ary” que o compositor apresentava na TV Tupi. “Cantei No Rancho Fundo” como ele quis que eu cantasse”, contou a Carvalho na última entrevista que concedeu, em 5 de abril de 1990, um mês antes de morrer (a entrevista consta do encarte dos discos). “Quando terminei e a luz da câmara apagou, eu apaguei junto. Foi a primeira crise de vesícula que eu tive. Foi provocada pelo Ary.” (...) Seu método intuitivo se baseava numa respiração cheia de “pathos”, a meio caminho entre o expressionismo exagerado da MPB e a frieza contida bossa-novista. Tentava por os sentimentos numa medida exata, sem simulá-los ou torná-los excessivos. (GIRON, 1991, [s/p])

João Máximo repete as mesmas considerações sobre a precariedade em que se encontravam artistas como Elizeth Cardoso e descreve de forma emotiva o processo de realização do disco com Rafael Rabello, que à época também se encontrava com grave doença, falecendo em 1995. O crítico ressalta que *Todo o sentimento*, diferente de *Ary amoroso*, nem brinde chegou a ser, ficando a fita gravada sob a guarda de Hermínio durante certo tempo, sem conhecimento de quase ninguém, apenas de poucos “privilegiados”, como dito por Máximo (MAXIMO, 1991, [s/p]). Os dois álbuns tinham sido planejados por Hermínio para serem lançados no segundo semestre de 1989, como forma de motivar

Elizeth, que participou emocionada de toda a pré-produção com a escolha dos repertórios, concepção dos arranjos, ensaios, gravações, e da pós-produção durante as mixagens. Chico Buarque ainda foi convidado para escrever na contracapa do *Todo o sentimento*, o que resultou na sua célebre frase “... Elizeth é a nossa cantora mais amada. Voz de mãe e mãe de todas as cantoras do Brasil” (MAXIMO, 1991, [s/p]). A canção-título deste disco foi considerada pela cantora uma das dez mais preferidas de sua vida em entrevista à Luiz Carlos Saroldi, na rádio JB (MAXIMO, 1991, [s/p]).

A partir de Máximo e Giron depreendemos um paradoxo existente entre a realidade proporcionada a alguns artistas através da indústria musical e sua dita ‘demanda’ e a recepção do público nas ruas, pois a década de 1980 foi um período ainda muito produtivo para Elizeth, mas graças aos muitos shows que ainda realizava. Alguns deles foram os promovidos dentro do Projeto Pixinguinha a partir de 1983, tendo à frente a coordenação de Hermínio Bello de Carvalho (PAVAN, 2006); os shows em homenagem à Ataulfo Alves, que foi também amigo próximo da cantora quando a conheceu no dancing Avenida em 1947, convidando-a para cantar no programa ‘Clube do Samba’ da Rádio Guanabara e levando-a em 1949 para a gravadora *Star*. Elizeth cantou com Ataulfo Alves Junior, filho de Ataulfo Alves, sob direção de Túlio Feliciano. Os arranjos foram de Maurício Carrilho e Henrique Cazes. (G.B., 1984, [s/p]). Quem acompanhou neste show foi Mauricio Carrilho (violão), Henrique Cazes (cavaquinho), José Carlos Pite (piano), “Seu” Alberto (trombone), Bolão (bateria) e Beto Cazes (percussão). Na mesma reportagem, o jornalista afirma ainda que Elizeth estava sem gravadora há três anos, quando rescindiu com a Som Livre. “Fiz nessa gravadora três trabalhos que não aconteceram. Ela não investiu na divulgação. Mas isso não me afeta. Continuo sendo Elizeth Cardoso, queiram ou não queiram.” Afirmou Elizeth na entrevista. (G.B., 1984, [s/p]). Elizeth, dizia a matéria, “gravou seu ultimo *LP* no ano passado” (1983), nomeado *Uma rosa para Pixinguinha*, pois que derivou de um show de mesmo título – quando foi acompanhada por Radamés Gnattalli e a recém-formada Camerata Carioca. Sobre este período, Maurício Carrilho comenta em entrevista a Neatriz Coelho Silva no ano 2000:

Nos anos 80, suas músicas tocavam pouco no rádio, mas seus espetáculos lotavam, como em *Uma rosa para Pixinguinha*, que também virou disco. “Era uma loucura”, lembra Mauricio Carrilho, que era músico de Elisete na época. “A gente se apresentava em casas lotadas, com gente saindo pelo ladrão e cambistas vendendo ingresso do lado de fora pelo triplo do preço, mas as músicas não tocavam no rádio.”(SILVA, 2000, [s/p])

O depoimento de Carrilho demonstra o quão duvidosa é a justificativa dos empresários da fonografia quando afirmam não investir em tais profissionais por falta de popularidade ou mesmo público.

Uma das análises que Dias realiza sobre a indústria fonográfica brasileira nos anos de 1970 a 1980, é a de que “No âmbito do trabalho nos estúdios, a sofisticação qualitativa e a gama de possibilidades estéticas que vão sendo transferidas ao produto final, no decorrer desse desenvolvimento, aproximam e confundem suas dimensões técnica e artística” (DIAS, 2008, p. 71). O fato de a tecnologia de gravação ter se desenvolvido a ponto de poder gravar separadamente os músicos por sobreposição através de multicanais, teria resultado numa maior racionalização e planejamento para evitar resultados inadequados, sendo desta forma também mais artificial (DIAS, 2008, p. 71). Segundo Dias, tal mudança teria ocasionado a mesma radicalização nas relações de trabalho. Ao observar o organograma de estrutura de uma grande empresa fonográfica deste período, Dias demonstra como o artista é mantido para fora da engrenagem da empresa, como uma peça que pode ser substituída a qualquer momento. Trata-se de um processo coletivo de trabalho, onde cada esfera é interdependente.

Apesar de conferir a necessária essencialidade ao processo, o artista paradoxalmente, não faz parte da indústria. Ele passa por ela, negocia, grava seu disco, trabalha, muitas vezes, arduamente na divulgação do produto. Oferece contratualmente seu *savoir faire*, seu talento, sua personalidade artística, seu nome, sua imagem, até quando o negócio se mantenha interessante para todas as partes envolvidas, caso contrário, será substituído. (DIAS, 2008, p. 76)

Tal dinâmica não parece ser tão distinta da que analisamos no início da carreira de Elizeth quando ainda disputava um lugar na radiofonia, ou mesmo quando da realização das primeiras gravações no Brasil. *O capital simbólico* contido no produto musical é renovadamente desvalorizado pelos espaços de negociação da sua divulgação e registro.

Em 1979, Zuza Homem de Mello realizou a crítica do então novo *LP* de Elizeth pela gravadora Som Livre. A produção foi de Guto Graça Mello, João Melo e Wilson das Neves. Os arranjos de Radamés Gnattali, Sivuca, Sergio Carvalho, Geraldo Vespar e Antonio Adolfo. O *LP* foi gravado em estúdio de 24 canais, da Sigla, no Rio, em julho e agosto de 1979, com participação especial de João Nogueira, Baden Powell, Maurício Heinhorn e Dino. Mello observa: “E agora, aí está ela na Som Livre, especializada em trilha de novelas, ou seja, em mercadejar matrizes de suas concorrentes. Seu novo e primeiro disco

tem o título da composição de Cartola (à quem o trabalho é dedicado), *O Inverno de Meu Tempo*”. (MELLO, 1979, [s/p]). Sobre a empresa Som Livre e a prática de comercializar trilhas sonoras, Dias reforça que este segmento é ampliado quando estas chegam de forma geral à programação televisiva, para além das novelas, inclusive acompanhando a publicidade.

Diante de tal contexto, conseguimos compreender que Elizeth não aceitou as novas práticas realizadas pela moderna indústria fonográfica e mesmo não conseguia compreender esta nova realidade. O mercado, no desenrolar de 1970 a 1980, passou a ser o principal termômetro para uma empresa apostar num artista e Elizeth não estava interessada e nem poderia buscar se alinhar com esta concepção de música. Luiz Otávio Braga⁵³ afirmou que a música que realizavam na década de 1980 – comentando sobre o Camerata Carioca, grupo que interpretava repertório do choro, e que acompanhou Elizeth Cardoso junto ainda com Radamés Gnattali no Projeto Pixinguinha, gravando posteriormente o álbum *Uma rosa para Pixinguinha* – era de certa forma um ato político, uma atitude consciente de se engajar através da música frente aos desmandos da indústria fonográfica e da demanda por ela gerada frente aos artistas da época, que tendiam a enfraquecer cada vez mais as produções que valorizavam conteúdo mais autenticamente brasileiro. Através de Dias (2008) e diante dessa perspectiva trazida por Braga, observamos Elizeth marchando como uma defensora da canção popular urbana brasileira, defensora principalmente do samba, presente em compositores de épocas e tendências diversas. Elizeth manteve-se fiel ao repertório que considerava de bom gosto, expressivo, e de acordo com o que sentia em seu íntimo. Preocupada em ser ela mesma, passou a ser cada vez mais ignorada, até que terminou sem uma gravadora.

Elizeth faleceu no dia 8 de maio de 1990, mesma data em que expirava sua caderneta de associada do Cordão do Bola Preta⁵⁴, coincidência poética para uma das maiores intérpretes do samba do Brasil.

⁵³ Luiz Otávio Braga; violonista, compositor, arranjador e professor-doutor na Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em entrevista cedida para autora, realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, abril de 2015. O arquivo áudio-visual encontra-se em DVD, anexo à dissertação.

⁵⁴ Tal coincidência foi observada por Fernando Krieger, do Instituto Moreira Sales, em uma das visitas que a autora realizou ao instituto para realização da pesquisa.

2.4.1 Semiótica de “Todo o sentimento” (Cristovão Bastos - Chico Buarque)

Única parceria de Cristovão Bastos e Chico Buarque gravada no disco de Chico Buarque, *Francisco*, de 1987 (BUARQUE, site do compositor, visita em 19 jun 2015) e regravação por Elizeth em 1989 com Rafael Rabello no álbum homônimo.

A gravação deste repertório em estúdio surgiu como consequência do último show realizado pela cantora no mesmo ano; por isso muitas vezes o disco soa como gravação ao vivo, pois que ambos, cantora e violonista, buscaram reproduzir o resultado encontrado no show do Teatro João Caetano.

Parte A

- 1 Preciso não dormir
- 2 Até se consumir
- 3 O tempo
- 4 Da gente
- 5 Preciso conduzir
- 6 Um tempo de te amar
- 7 Te amando devagar
- 8 E urgentemente

Parte B

- 9 Pretendo descobrir
- 10 No último momento
- 11 Um tempo que refaz o que desfez
- 12 Que recolhe todo o sentimento
- 13 E bota no corpo uma outra vez

Parte A

- 14 Prometo te querer
- 15 Até o amor cair
- 16 Doente
- 17 Doente
- 18 Prefiro então partir
- 19 A tempo de poder
- 20 A gente se desvencilhar
- 21 Da gente

Parte B'

- 22 Depois de te perder
- 23 Te encontro, com certeza
- 24 Talvez num tempo da delicadeza

Parte C

- 25 Onde não diremos nada
- 26 Nada aconteceu
- 27 Apenas seguirei, como encantado
- 28 Ao lado teu

A melodia expande-se pelo campo da tessitura ao realizar pequenas variações a cada mudança de parte, ascendendo regularmente como, por exemplo, podemos perceber na correspondência entre os versos 1 e 5 (quadro 20), chegando ao ápice nos versos 9 e 22 (quadro 21). Tal característica presente em toda a composição nos indica que o regime de integração será regido pela passionalização.

Diagrama 20 – composição “Todo o sentimento” I

so
ci não
mir
pre dor

Diagrama 21 - composição “Todo o sentimento” II

do	ti	men
ten	des	brir
	úl	mo
		to
pre	co	no

A melodia foi construída a partir de dois padrões principais. O primeiro a ser ressaltado é o que diz respeito ao diálogo entre os versos, pois que todos iniciam em saltos ascendentes a partir de anacruses, com a subsequente ‘costura’ de notas, pois que da nota da cabeça dos compassos segue para uma ascendente, retornando para a anterior novamente e, por fim, terminando os versos ora em saltos ascendentes, ora descendentes. Tais saltos sempre encontram o ponto de chegada na cabeça do compasso, o que reafirma a distância

retomada de uma relação que parece findar: /te amando devagar / e urgentemente/; assim o eu lírico pretende apagar o tempo passado e reconstruir um novo amor.

A expectativa criada pela compatibilização entre melodia e letra é solucionada na parte C, inédita na primeira exposição. A melodia permanece finalmente estável alternando apenas duas notas, versos 25 e 26, e retomando a melodia do verso 13, último da primeira exposição, no verso 27, penúltimo da segunda exposição. Resta apenas um verso na canção que não tem seu par em nenhum outro momento da melodia, momento em que a narrativa se resolve com o verso 28; /ao lado teu/. Tal resolução aponta a única saída para tamanha expectativa gerada. Basta que ambos os envolvidos apaguem do passado os momentos ruins, para erguerem sua história a partir de um outro ponto possível, /talvez no tempo da delicadeza/. A ‘necessidade’ de junção amorosa contida na melodia – visto o restabelecimento das etapas de progressão num âmbito mais amplo – é traduzida através da letra, com todas as suas nuances. Existe, por fim, a perspectiva de comunhão do sujeito com o objeto e a caracterização do modelo passional de compatibilização.

2.4.2 Análise do comportamento vocal de “Todo o sentimento”

Andamento: *ad libitum*

Tonalidade: A

Tessitura: 18 semitons - *dó#2* até *fá#3*

Instrumentação: violão 7 cordas (Rafael Rabello)

Forma: Introdução violão A B A B' C [A instrumental] B' C

Ano: gravado em 1989, lançado em 1991 (*LP* e cassete– Faixa 2, Lado A)

Elizeth Cardoso compatibiliza sua voz com a desaceleração presente tanto na composição quanto no arranjo trazido pelo acompanhamento de Rafael Rabello. Aqui o formato canto-solo presente na formação da canção urbana, como visto no capítulo 1, é reatualizado e eternizado no duo de Elizeth Cardoso e Rafael Rabello como uma de suas principais expressões na cultura brasileira, uma gravação emblemática.

O uso do vibrato, tão característico em Elizeth, é utilizado de forma comedida, principalmente se compararmos com o samba-canção “Canção de amor”. A intensidade da voz se mantém moderada por toda a interpretação, escolha que, integrada ao andamento lento, resultou numa sonoridade intimista, como se Elizeth Cardoso mantivesse de fato um diálogo reconciliador com o ser amado. Até mesmo no trecho culminante da canção, a

cantora escolheu não extrapolar – o que poderia ser também uma solução. Elizeth contém (versos 22 e 23) e mantém a proximidade com o ouvinte. Consegue assim trazer para o canto a delicadeza buscada pela narrativa amorosa, ao mesmo tempo em que utilizou uma intenção firme nos versos 25 a 27 da primeira exposição e nos versos 22 e 23, quando retorna depois do solo de Rafael Rabello.

Elizeth realizou gestos discretos, os quais optamos por demonstrar através dos versos transcritos. Grifamos em negrito as acentuações, com itálico marcamos momentos suavizados através de mudança de registro de peito para registro de cabeça, com parênteses onde existiu articulação exagerada, e sublinhamos a improvisação melódica. Ainda destacamos com uma barra (/) um momento de pausa no meio do verso, respiração usada como ferramenta expressiva. A cantora utilizou ainda vibrato, porém de forma mais atenuada, geralmente nos fins de frases ou notas longas.

Parte A

- 1 Preciso não dormir
- 2 Até se consumir
- 3 O tempo
- 4 Da **gente**
- 5 Preciso conduzir
- 6 Um tempo de te amar
- 7 Te amando devagar
- 8 E **urgentemente**

Parte B

- 9 Pretendo descobrir
- 10 No último momento
- 11 Um tempo que refaz **o que** desfez
- 12 Que recolhe todo o sentimento
- 13 E bota no corpo / uma outra vez

Parte A

- 14 Prometo te querer
- 15 Até o amor **cair**
- 16 Doente
- 17 Doente
- 18 Prefiro então partir
- 19 A **tempo** de poder
- 20 A gente se **desvencilhar**
- 21 Da **gente**

Parte B'

- 22 *Depois* de te *perder*
- 23 Te encontro, com **certeza**
- 24 Talvez num tempo *da delicadeza*

Parte C

- 25 Onde não diremos *nada*
- 26 Nada aconteceu
- 27 Apenas seguirei, como encantado
- 28 Ao *lado* teu

(após exposição do solo de Rafael Rabello)

Parte B

22 Depois de te *perder*
 23 Te encontro, (**com certeza**)
 24 Talvez num tempo da *delicadeza*
 Parte C
 25 *Onde* não diremos *nada*
 26 *Nada aconteceu*
 27 Apenas seguirei, como *encantado*
 28 Ao lado teu

Os gestos utilizados reforçam o caráter quase declamativo presente na interpretação, pois a tessitura da tonalidade escolhida parece corresponder exatamente à da voz falada de Elizeth. Essa característica unida à projeção moderada e marcante desaceleração, fez se aproximar de uma conversa baixa, íntima, resultando por trazer caráter introspectivo e emotivo, tendo como *Qualidade Emotiva* da voz a passional, reforçando o mesmo caráter da composição.

Em relação às demais gravações utilizadas na pesquisa, percebemos a voz de Elizeth Cardoso com timbre mais denso, resultado da presença de harmônicos mais graves, possivelmente fruto de presbifonia feminina, por seu envelhecimento. Ainda assim permanece saudável e homogênea, sem quebras ou vibrato lento (*wobble*), algo característico de vozes envelhecidas quando perdem tonicidade da musculatura.

Elizeth não imprimiu nenhuma alteração na emissão que resultasse em mudança brusca de timbre, algo que talvez provocasse instabilidade do componente vocal e, como consequência, da própria mensagem sugerida pela composição. Apesar de a canção expressar a necessidade de reconciliação e a incerteza em relação a essa conquista, existe uma esperança de conjunção, mesmo que presente apenas no último verso quando a melodia finalmente resolve na tônica do acorde em “ao lado teu”.

É com naturalidade e maturidade que Elizeth conduz o ouvinte a uma experiência profunda com a humanidade presente em “Todo o sentimento”, a ausência de tensão rítmica acentua esse caráter.

Fruto do último show realizado pela cantora e por ter expressado empatia com a canção, parece-nos que Elizeth transporta a vivência entre dois amantes para a relação com sua própria vida que talvez já percebesse no fim.

Através de sua voz, Elizeth manteve-se por quase toda a trajetória da canção urbana brasileira como figura encantada, ao lado de seus admiradores, e como modelo de coerência e identidade para as futuras gerações de intérpretes.

2.4.3 Quadros comparativos

Criamos três quadros comparativos a fim de facilitar o entendimento sobre as diferenças e/ou semelhanças de dados entre as interpretações e os fonogramas analisados. Acreditando que pudesse existir essa necessidade em alguns leitores, os quadros servem como ferramenta facilitadora ao proporcionarem visualização integrada de informações. O quadro 28 abarca a primeira etapa realizada sobre a análise do comportamento vocal das quatro gravações; o quadro 29 traz os aspectos da gestualidade vocal, também componentes da análise do comportamento vocal; e o quadro 30 contém as informações técnicas sobre os fonogramas, servindo como complemento.

Quadro 4 – Análise do comportamento vocal

canção	andamento	tonalidade	tessitura	Instrumentação	forma	ano
<i>Canção de amor</i>	57 bpm	Ab (lá bemol)	20 semitons <i>fã2</i> até <i>do4</i>	naípe de cordas, sax tenor, piano, contrabaixo, bateria.	Intro A A' B [B instrumental] A A' B [melodia intro]	1950
<i>Chega de saudade</i>	92 bpm	Dm (ré menor)	16 semitons <i>lá2</i> até <i>do4</i>	flauta, harpa, fagote, trompete, trombone, violino, violoncelo, violão, piano, contrabaixo, bateria.	Intro A B [A instrumental] B	1958
<i>Barracão</i>	90 bpm	Dm (ré menor)	12 semitons <i>sib2</i> até <i>la3</i>	bandolim, violão 7 cordas, violão de centro, cavaquinho, pandeiro, percussão.	A/A/A' A/A/A' [A/A improviso Jacob do Bandolim] A' sem terminar a última frase ao repetir “Barracão de zinco” 3X A/A/A' (com público) A/A/A' (com público) A/A/A' (com público) A/A (com público)	1968
<i>Todo o sentimento</i>	<i>ad libitum</i>	A (lá maior)	18 semitons <i>dó#2</i> até <i>fã#3</i>	violão 7 cordas	A/B A/B'/C [A instrumental] B' C	1989

Quadro 5 – Gestualidade vocal

canção	emissão (qualidades)	registro	ornamentos	dicção	improvisação	Qualidade Emotiva da Voz
<i>Canção de amor</i>	posteriorizada	.peito .misto de cabeça	.vibrato .apojatura .grupeto	.precisa .presença de: acentuação, voz falada e articulação exagerada	melódica e ritmica	passional
<i>Chega de saudade</i>	.posteriorizada e frontalizada (alternada) .presença de voz tensa	.peito .misto de cabeça	.portamento .glissando .vibrato (uso moderado) .apojatura	.precisa .presença de acentuação	melódica e ritmica	passional
<i>Barracão</i>	.equilibrada .variação de dinâmica (<i>p</i> a <i>ff</i>) .projeção acentuada	.peito .misto de cabeça .cabeça	.vibrato (uso intenso)	.precisa .presença de: voz falada, fonema alterado e acentuação	melódica e ritmica	passional tematizada
<i>Todo o sentimento</i>	equilibrada	.peito .cabeça	.vibrato (uso comedido)	.precisa .presença de: articulação exagerada e acentuação	. melódica	passional

Quadro 6 – Informações complementares sobre as gravações

canção	gênero	gravadora	tipo de gravação	produtor	arranjador	tempo que permaneceu na gravadora ⁵⁵
Canção de amor	samba-canção	Todamérica	estúdio	Evaldo Rui	não informado	4 anos
Chega de saudade	bossa-nova	Festa	estúdio	Irineu Garcia	Tom Jobim	cedida pela Copacabana
Barracão	samba	Museu da Imagem e Som	ao vivo	Hermínio Bello de Carvalho	Jacob do Bandolim	cedida pela Copacabana
Todo o sentimento	<i>lied</i>	gravado no Multi Studios, lançado pela Sony Music	estúdio	Hermínio Bello de Carvalho	Rafael Rabello	lançamento póstumo

⁵⁵ Depois da primeira gravação não-oficial pela *Star*, pois os discos foram recolhidos, Elizeth passou pela Todamérica e Continental brevemente, chegando à gravadora Copacabana em 1956 onde permaneceu até 1978. Lançou nesta casa 25 no formato 78 rpm e 34 LPs. Depois passou pela Som Livre na qual gravou 2 LPs; *O inverno do meu tempo* (1979) e *Outra vez* (1982). Os últimos discos foram gravados por diferentes empresas: Copacabana (*Elizetíssima*, 1981), Victor (*Recital*, 1982), Funarte (*Uma rosa para Pixinguinha*, 1983), Estúdio Eldorado (*Leva meu samba*, com Ataulfo Júnior, 1984) e Arca Som (*Luz e esplendor*, 1986). (CABRAL, 2010)

2.4.4 Legado de Elizeth Cardoso, sua influência e seu público

Elizeth foi considerada uma cantora eclética. Ao se propor gravar compositores novos, ser acompanhada e ter as músicas de seu repertório arranjadas por também novos músicos, se renovava continuamente. Em 1969, Bernardo de Mendonça foi definitivo:

Caminhando os anos, o repertório continuava aço, a mesma beleza de sempre. Ao lado da batida nova [autor se remetia à bossa nova], o samba bom. Cartola, Nelson do Cavaquinho, Paulo da Portela. Chegou o Baden, e chegaram Paulinho da Viola, o Elton Medeiros e outros mais. Ela sempre a mesma, só que esquecida de envelhecer, diferente de muitos outros, difíceis de dobrar, antigos, cheirando a mofo. (MENDONÇA, 1969, p. 2)

Com Mendonça destacamos o que a diferenciava de outros intérpretes contemporâneos da radiofonia: sua constante renovação de repertório; sua atenção aos novos compositores, instrumentistas e produtores como Hermínio, também novato à época da primeira produção da dupla.

Vejamos os três periódicos abaixo, de 1961, 1969 e 1986.

As suas músicas são escolhidas obedecendo a um critério que se pode discordar quanto a certas tendências, mas não se pode ignorar que é feito com caráter de seriedade e bom gosto: jamais gravou música estrangeira e, compositores tipo Adelino Moreira, nem se atrevem a oferecer suas produções a ela. (CABRAL, 1961, caderno B, p. 3)

Elisete Cardoso também chamada de A Divina e a Primeira Dama da Música Popular Brasileira, não se deixa impressionar por estas homenagens e procura se renovar. É isto que o público poderá ver na Sucata a partir de quinta-feira, quando acompanhada pelo Zimbo trio, mostrará um repertório totalmente novo: Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben e Roberto Carlos. Mas o seu público tradicional não ficará frustrado. Velhas melodias do seu antigo repertório não serão esquecidas. O show que se chamará *Elisete e Zimbo na Sucata* tem direção musical de Hermínio Belo de Carvalho e direção de cena de Fauzi Arap. (ELISETE EM NOVO REPERTÓRIO, 1969, caderno B, p. 1)

Através do samba-canção, da seresta e até mesmo do bolero, uma intérprete brasileira passou por todos os gêneros e estilos da MPB nas últimas cinco décadas. A todos eles ela soube imprimir sua marca pessoal: o timbre grave com que lançou sucessos, recriou clássicos da canção brasileira e emocionou gerações sucessivas. A cantora é a carioca Elizeth Cardoso, que, aos 66 anos, lança seu 57º LP, *Luz e Esplendor*, em plena forma criativa e domínio de sua voz de contralto. (FOLEGO VIGOROSO, s.n, 1986, Revista Veja, p. 127).

Com uma distância de 25 anos entre a primeira reportagem e a última, não observamos divergência em relação ao que a cantora considerava relevante na escolha de repertório, e se considerarmos todo o material analisado até o momento, nos parece que a

voz que os jornalistas descreveram até as últimas gravações representa a mesma Elizeth de 1950, quando do primeiro registro. A diferença foi que foi, com passar dos anos, integrando uma nova rede de compositores. Depois de ‘experimentado’ um compositor, permaneciam as canções mais significativas, aquelas que, após terem passado por seu crivo, ressoaram por afinidade ao gosto do público.

Em reportagem que comentava as músicas que seriam gravadas em *LP* em 9 de agosto de 1976, Jorge Segundo destaca que Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil não estarão desta vez. Sobre o repertório, completa que “Ela própria se encarrega da primeira seleção a qual depois ainda passa pela “peneira criteriosa” de seus amigos músicos e maestros”. (SEGUNDO, 1976, p. 39). Elizeth explica:

Não nos vemos e, quando chega a hora de gravar um disco, não tenho músicas deles. É uma pena, porque sei que é importante cantar e gravar toda essa gente jovem. Sem contrariar o seu gênero, seu gosto e as preferências de seu público, o artista precisa estar de acordo com os dias que correm. (SEGUNDO, 1976, p. 39)

A partir deste relato de Elizeth que vem a somar com outros vistos anteriormente, consideramos que a preocupação de Elizeth em manter-se atualizada através dos compositores novos é uma constante em sua carreira. Diferente da qualidade de sua voz e de sua identidade interpretativa, a escolha das canções se mantinham em constante renovação, porém sem esquecer daquelas que marcaram sua carreira e seu público. Para tal perspectiva, trazemos como enriquecimento e confirmação o próximo trecho, seguida de relato da cantora:

Mas é impossível deixar de distingui-la entre as outras cantoras. Não se trata de saber quem canta melhor, mas de divulgar o o fenômeno que é a voz de Elizeth Cardoso, que há quatro décadas domina um público certo, e atento aos lançamentos dos muitos e muitos LPs e compactos que marcam a sua carreira. E, sendo ela quem é, nada mais natural que concordar com Hermínio Bello de Carvalho, quando a define como uma cantora sem gênero, tal a diversidade de gêneros que pode abordar, sempre bem.

(...)

- Gosto de escolher o meu próprio repertório – explica Elizeth. – Aceito sugestões, mas a última palavra é minha, sempre música popular brasileira, é claro. Uma vez o Erlon Chaves quebrou o velho tabu, me pedindo para cantar uma versão. Eu tenho aversão ao gênero, mas gravei só por causa dele. Até hoje não sei o nome da canção em inglês. Não sei nem quero saber. Gosto da boa música brasileira. (GROPILLO, 1978, caderno B, p. 10)

Em 5 de julho de 1977, uma reportagem no *O Globo* comentava sobre o novo disco que apresentava 19 músicas antigas e 6 inéditas de Gil, Chico Buarque, Paulo Valdez,

Vital Lima e João Sérgio. A cantora justificava: “Eu procuro sempre colocar coisas novas em meus discos, para não ficar bitolada. Não fico nunca num só repertório. Gravo sempre novidades. Em 1979, vou fazer teatro, tenho várias idéias. Estou só esperando acalmar um pouco”. O subtítulo completava resumindo: “O público a conhece como a Divina, desde que Sérgio Porto assim a batizou. O Itamaraty lhe deu a Ordem do Barão do Rio Branco, considerando-a “embaixatriz da MPB”. Elizeth Cardoso está com mais um disco na praça – “Café na cama”, ao qual não faltam múltiplas modalidades de samba e seu sempre louvado canto à dor-de-cotovelo”. (“CAFÉ NA CAMA”, UM NOVO LP DA DIVINA. 1977, p. 39)

Sobre sua busca pelo repertório adequado à sua identidade vocal e pessoal, trazemos seus relatos:

DA MÚSICA – “Ta tudo ficando em ordem. É melhor assim. Eu não posso dar conselhos porque – vocês todos são testemunhas – mesmo quando era moderninho esse ou aquele gênero, eu sempre fiquei na minha. Segurei muita barra mas não abri o jogo nunca. Jamais. Hoje em dia tem muita gente abandonando a discoteque e voltando pra casa... E olha que eu jamais fui contra a evolução. Sempre procurei andar. Dentro de uma coerência. Taí a bossa nova que – mesmo me esquecendo – não me deixa mentir. Sempre procurei músicos jovens e bons. César Camargo Mariano, esse menino muito talentoso, trabalhou comigo demais. Fomos inclusive ao Senegal. Gravamos. Mas tudo dentro de um critério. E comigo a receita deu certo. Semana que vem começo vida nova num selo novo. E vou gravar o que há de bom e brasileiro. Soube que o Badeco (Baden powell) está na terra. E Baden ta sempre com coisa boa... Eu não consigo envelhecer porque o tempo não me dobra. Muita gente diz: parece que foi ontem”. Eu vou mais além: parece que foi amanhã... (BOSCOLI, 1979, p. 100-103)

Senhora de si, Elizeth nunca seguiu nenhuma fórmula para se manter no sucesso: “O meu principio básico é o respeito pelo trabalho dos companheiros. Se o momento é do rock, que seja rock. Tenho netos e sobrinhos que gostam de mim, mas curtem Paralamas do Sucesso, Camisa de Vênus, RPM, e eu também. ‘As vezes, até danço com eles ao som desse rock nacional.’ (AMARANTE, 1986, Caderno 2, p. 3)

O seu ecletismo vem sempre acompanhado de sua marca pessoal, traduzida através de emoção, elegância, expressividade ou definições que se mantêm no mesmo campo semântico destas.

A Enluarada, a Divina, a Magnífica – Elisete acumulou superlativos inapeláveis, foi perfeita no samba, na canção, na bossa, nos boleros iniciais, cantando Cartola ou Villa Lobos com a mesma distinção, sobriedade, intimidade e classe, como ninguém antes ou depois dela. Certamente a melhor cantora popular brasileira de todos os tempos, Elisete viveu e cantou um compasso a frente de seu tempo. (DIAS, 1998, s/p)

A personalidade de Elizeth estava presente também nos instrumentistas e arranjadores que a acompanharam em sua trajetória e que por ela foram influenciados. Em

entrevista à autora, tanto Mauricio Carrilho quanto Luiz Otávio Braga, ambos instrumentistas que a acompanharam e arranjadores de algumas músicas que interpretou, afirmam a influência de Elizeth. Sua marca aparece tanto no momento em que escreveram os arranjos para a cantora, quanto para além da música, refletindo em sua relação de respeito com os colegas de trabalho. Ambos destacaram o episódio em que Elizeth descobriu o câncer, na última turnê ao Japão realizada em 1987. Com risco de morte iminente, Elizeth não aceitou realizar a operação de emergência para retirar o tumor e em resposta ao aviso dos médicos japoneses, afirmou, segundo Carrilho que não estava sozinha, que era responsável pela equipe de quinze músicos, de vários profissionais, que o cancelamento da turnê implicaria no cancelamento do trabalho de todos. Disse ainda que se acontecesse alguma coisa e ela morresse, que morreria como queria; cantando. A turnê prosseguiu e Elizeth parou para cuidar de sua saúde apenas depois de finalizada a viagem. Sobre a influência na escrita dos arranjos, Luiz Otávio Braga afirmou como se deu sua concepção e generaliza para aqueles que, como ele, conviveram com Radamés Gnattali, também acompanhante e arranjador de algumas produções de Elizeth:

Quando você vai fazer um arranjo para um determinado cantor, até mesmo quando você vai escrever para um determinado artista – isso é uma lição que Radamés deixou, ele dizia... Que quando ele ia escrever pra piano, ele escrevia pro pianista Radamés Gnattali. Quando ele ia escrever para violoncelo, ele escrevia pro Iberê Gomes Grosso. Ele escrevia pra bandolim, era pro Jacob [Jacob do Bandolim]. Escrevia pra acordeom, era pro Chiquinho [Chiquinho do Acordeom]. E assim por diante... Quando ele escreveu um concerto pra Bandolim pro Joel [Joel Nascimento], o Joel passou um dia inteiro na casa dele, tocando pra ele. Por quê? Porque ele queria ver o jeito do Joel; a postura, o gestual... Maneirismos do tocar do Joel, pra ele inserir na peça. Então o aspecto eminentemente performático do artista entrava como um parâmetro na composição. Então... Quando você ia escrever pra Elizeth cantar, você já estava ouvindo ela cantar junto. Entendeu? Então na hora de acompanhar um choro, um samba, a gente já ouvia... Imagina, você fazer um arranjo para aquele “saudades, torrente de paixão, emoção diferente...” [cantando a música] Que é um sucesso dela lá nos anos 50 [Canção de amor]... Você vai ouvir essa voz ali no fundo. Então o arranjo sai moldado pela interpretação de Elizeth, com certeza.⁵⁶

Através de Braga compreendemos que a influência musical de Elizeth ultrapassa o canto, a estética impressa através da voz para chegar até mesmo nos arranjos realizados para os seus discos e shows e nas composições realizadas para a cantora.

⁵⁶ Luiz Otávio Braga em entrevista cedida para autora, realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, abril de 2015. O arquivo áudio-visual encontra-se em DVD, anexo à dissertação.

Amélia Rabello explicita a importância de Elizeth do ponto de vista de alguém que representa a continuidade de uma tradição do canto popular ao manter-se atuante nos mesmos gêneros (samba e choro) e em sua busca de expressividade vocal. A cantora, também irmã de Rafael Rabello, descreve as características que considera mais marcantes em Elizeth:

Estou citando Elizeth como a grande intérprete do canto brasileiro que soma; que vem de um canto de bossa nova e segue adiante. Ela foi a primeira pessoa que cantou a bossa nova, eu falo assim; cantora, mulher, naquele disco *Canção do amor demais*, que é um disco importantíssimo, e dali uma pessoa que nunca parou porque estava sempre em atividade, sempre em evidência, sempre fazendo... Sempre a divina, maravilhosa. Uma intérprete de uma riqueza em todos os sentidos. Pra mim, a bagagem que eu tirei disso, e que ficou e está comigo até hoje, coisas importantíssimas que eu considero que um cantor tem que ter: uma boa dicção, afinação, ritmo, musicalidade, alegria de estar fazendo aquilo. Tem que estar feliz por estar levando aquela música para as pessoas e tentando, na medida do possível... Acho que a meta deve ser essa; trazer alegria, felicidade, tentar transformar o dia daquela pessoa de alguma maneira com o seu canto, com a sua arte. Elizeth tinha muito isso. A elegância... Pra mim ela é a cantora mais elegante de todas: a postura, o gestual, a delicadeza com que ela se colocava ali no palco. Era muito especial, era divino mesmo. Sempre bonita, sempre elegante, sempre arrumada. Sempre com uma voz bonita...⁵⁷

Ao mesmo tempo em que Elizeth passou por diferentes gêneros – samba, choro, samba-canção, bossa nova, bolero, seresta, compositores tropicalistas, mineiros (ambos marcadamente inovadores) – a cantora buscou dentro do ecletismo do repertório manter coerência na interpretação, uma consequência por se permitir cantar apenas composições com as quais de identificava. A questão da identificação – presente na fidelidade com o que lhe comovia, com o que estivesse compatível e alinhado com sua subjetividade – unida à integração à novidade, foi o principal fator que promoveu longevidade produtiva em Elizeth Cardoso. A cantora conquistou uma consistente identidade e notoriedade por sua personalidade vocal sem se deixar caducar, mesmo quando o repertório trazia composições antigas. Manteve-se interessante tanto por se permitir trabalhar com arranjadotes, instrumentistas e produtores mais novos quanto por sua personalidade vocal e pessoal (visto que era querida por diferentes perfis de apreciadores).

Em questionário criado para a pesquisa através da plataforma *SurveyMonkey* com intuito de compreender o que os cantores profissionais, atuantes no cenário carioca/brasileiro de música popular, percebiam ou traziam de Elizeth Cardoso, obtivemos: De vinte e quatro (24) participantes, duas (2) cantoras consideraram que Elizeth claramente

⁵⁷ Em entrevista para a autora, realizada no estúdio Lontra, Rio de Janeiro, março de 2015. O arquivo áudio-visual encontra-se em DVD, anexo à dissertação.

as influenciou. Nina Wirtti considerou emblemáticas as gravações das canções “Chega de Saudade”, “Doce de Côco” em duo com Raphael Rabello, “Barracão” e “Jamais” com Jacob do Bandolim e Época de Ouro e como disco mais importante *Todo o sentimento* com Rafael Rabello. Na questão sobre possíveis influências de Elizeth, trouxe Clara Nunes, segundo a qual seria “seguidora confessa”. Nina Wirtti escreveu: “É nítido o ‘lirismo’ e o sentimento, com grande técnica à serviço da interpretação, sempre exaltando a boa música brasileira, características marcantes da performance de Elizeth”. E sobre a performance de Elizeth analisou:

Elizeth apresenta características que considero diferenciais do canto brasileiro e acho que ela é uma dos "inventores" desse "jeito": tecnicamente a voz é muito bem projetada, uso de vibrato e outros ornamentos que exaltam o sentimento que quer dar à canção, com muita clareza do que a poesia, a letra da música diz, muitas vezes de um jeito "brejeiro", nacional. Demonstra habilidades teatrais pra isso, sempre demonstrando autenticidade. Suas performances exaltam a composição e sempre emocionam o ouvinte de forma importante. Seu entrosamento musical com o "conjunto", além da percepção harmônica e rítmica que demonstra, são surpreendentes.⁵⁸

Ainda sobre a influência que percebia a partir de Elizeth destacou:

Busco Elizeth como referência, por considerá-la completa e uma artista "virtuosa" em muitos sentidos. Gravei os sambas “Notícia de Jornal” (disco Joana de Tal, 2012), e *Voltei* (disco em finalização), também *Jamais*. Costumo cantar muitas músicas de seu repertório em minhas apresentações.⁵⁹

Manu Santos, que tem Elizeth Cardoso como referência junto com Maria Bethânia, também destacou *Todo o sentimento* como o disco de maior relevância de Elizeth e sobre sua performance escreveu “A nossa “Divina” assim chamada por muitos no meio da música. Ela sempre cantou com alma e verdade! E o mais importante O AMOR!” (grifo da cantora em relato escrito) e sobre sua voz: “Uma voz potente, com uma extensão impressionante, firme e que pairava muito bem nas regiões graves” (Manu Santos, em questionário on line para a autora, em 2015).

Observamos acima que tipo de conteúdo a crítica jornalística e três cantoras profissionais atuantes trazem a respeito da atuação de Elizeth Cardoso. A seguir observamos algumas dinâmicas comentadas sobre a relação de Elizeth e seu público.

⁵⁸ Nina Wirtti, em questionário on line para a autora, em 2015.

⁵⁹ Idem acima.

Para Paulo Pontes, “Elisete é uma cantora do povo idolatrada pela elite” (É O GRANDE SHOW DE ELIZETH CARDOSO, 1971, p. 9). José Antonio Nonato oferece uma interessante abordagem sobre a identificação que o público possui com Elizeth:

Mas quem é que não gosta de Elizeth? Quatrocentas pessoas estão voltando para casa todas as noites, da porta do Canecão, porque não há lugar suficiente na maior cervejaria da cidade para todo mundo que quer ver seu **show**. E, ao voltarem, as pessoas tomam todos os rumos (...) Elizeth é assim. Uma cantora de público eclético, de todas as cores, de todos os cariocas.

O pessoal **classe A** adora Elizeth. No começo não a conhecia muito bem, mas depois que ela gravou um disco definitivo para a música popular brasileira – **Canção do Amor Demais** – começou a prestar mais atenção naquela fulana que vinha apresentada por Vinícius de Moraes, então diplomata e muito **classe A**.

A **classe média** adora Elizeth. É quem mais vibra, aliás, com letra, música e vida dessa mulata genial que subiu sozinha e às próprias custas. E é o pessoal do meio-termo econômico que fica em pé fascinado quando ela deixa cair o seu **Apelo**, fazendo chorar os mais atacados de dor de cotovelo.

A dita **massa** adora Elizeth. Porque ela também sabe levar no pé os seus sambas, inclusive na Avenida, quando sai de destaque na Unidos de Lucas. E porque ela sempre fez questão de espalhar que deu muito duro na vida, trabalhou em fábrica de sapólio, em peleteria e em **dancing** (onde quase não era solicitada pelos clientes).

Podia ser uma crioula muito da besta. Sarah Vaughan já foi ouvi-la, Louis Armstrong elogiou-a, os **Swingle Singers** bateram palmas de pé, Maysa disse que aprendeu com ela, Tom Jobim é gamado, Bethânia vidrada, Chico Buarque alucinado. Mas nem te ligo, que o sucesso não subiu à cabeça e ela não é de se impressionar com essas coisas. Recebe os elogios com muita humildade e fica nervosíssima antes de cada apresentação, como se fosse cantorinha nova, enfrentando a Hora do Pato. (NONATO, 18 e 19 abril 1971, p. 4, grifos do autor)

Através do recorte transcrito, vemos descrito que o público ‘classe A’ se identificava por sua aproximação com a alta cultura, referenciada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim com a bossa nova; a classe média se fascinava por “letra, música e vida”, uma identificação de conteúdo artístico e pessoal – já trazido como o fator de projeção social descrito – e a massa, o ultimo rincão social, desfacelado, se identificava com a porção popularesca ou novelesca; o samba de carnaval, e a ‘história de dificuldades’ – novamente como o exemplo daquele que conseguiu se sobressair às dificuldades sociais. Devemos observar que todas as conjugações acima descritas no periódico, e presente em outros, demonstram as diferentes vias de expressão de preconceitos – como se ricos não pudessem se identificar com o samba de Carnaval, ou se na ‘massa’ não existissem apreciadores de gêneros considerados sofisticados.

Para complementar o que iremos analisar a seguir, trazemos estes relatos de Elizeth em duas entrevistas, a primeira quando comenta sobre a necessidade de parar de estudar cedo, que gostaria muito de ter continuado a estudar, e completa: “Relações com

peessoas cultas e inteligentes foram aumentando o meu nível de cultura, mas nunca é como se eu mesma tivesse aprendido desde o começo. Sofri muito por causa disso” (HIRSH, 1969, p. 36-40). E sobre o dia em que esteve na faculdade de arquitetura do Mackenzie, em São Paulo, onde os alunos a escolheram como a personalidade mais representativa de 1966, ao lado de Sérgio Porto e Oscar Niemeyer, ao receber o título de membro honorário do Diretório, Elizeth começou a chorar visivelmente emocionada, e disse:

Vocês todos são rapazes inteligentes, que estudam, eu nunca imaginei que um dia viesse a uma universidade e fosse tratada desse jeito – eu, que nem cheguei ao fim dos bancos primários... Neste momento eu não sou Elizeth Cardoso cantora, sou a Elizeth pessoa. Como poderia ser equiparada a um Sérgio Porto, a um Oscar Niemeyer? (HIRSH, 1969, p. 36-40).

E a jornalista responsável pela mesma entrevista ainda completa “Elizeth se desacredita, e de uma maneira tão natural que chega a ser comovente” (HIRSH, jan 1969, p. 36-40).

A partir destes últimos comentários fica clara a atitude interna de Elizeth de desvalorização de sua trajetória artística e pessoal. Acreditamos que esta característica marcante da personalidade de Elizeth acabe por expressar-se como consequência do que Bourdieu nomeou como *violência simbólica*, uma violência legitimada porque prevista e permitida. Tal violência está no reconhecimento de uma única forma de cultura, ao desconsiderar outras formas de estruturação do saber, e acaba por desvalorizar a cultura de segmentos menos favorecidos ou populares (BOURDIEU, 2003). Na reportagem *A cantadeira do amor: No novo disco de Elizeth Cardoso a magia de músicas do passado e do presente* de 20 de dezembro de 1978, a cantora, muito tímida segundo a jornalista, diz que sua história não é interessante e não entende porque as pessoas se interessam por ela, se surpreendendo quando o MIS fez uma exposição retrospectiva da sua carreira e acabou passando sete semanas do prazo, tamanho o interesse do público (GROPILLO, 1978, p. 10). O fato de ter se ‘descolarizado’ aos 10 anos, ser proveniente de família pobre, mulata e de não possuir uma profissão ‘letrada’ e valorizada pela sociedade da *alta cultura* – salvo quando se chega ao estrelato midiático – fez com que Elizeth se encobrisse de uma humildade extrema. O fato de ser comparada a cantoras americanas do *jazz* – talvez por serem negras e pela raiz musical africana em comum – esconde também ainda outra desvalorização, que diz respeito ao que é nacional, como se alguma similaridade com o estrangeiro garantisse maior qualidade e sofisticação.

Talvez essa tendência venha ao encontro de pouco se pensar, desde o século XV, sobre aspectos da vida de camadas populares da sociedade e menos favorecidas economicamente, observação trazida por Tinhorão (2011) na dificuldade de se encontrar registros sobre a vida cultural e cotidiana desse seguimento. Esse fato pode ter resultado em uma desvinculação com o passado, favorecendo a desvalorização do *capital simbólico* da cultura popular e a supervalorização da *alta cultura*, esta letrada.

O fato da cantora conseguir transpôr um *script* vivido pela maioria dos indivíduos de mesma origem social, que é o do anonimato com consequente dificuldade de viver razoavelmente num país racista e machista, fez com que a cantora procurasse se manter adequada aos parâmetros da expectativa do público, diverso como demonstrado acima.

No livro *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras* (SANTHIAGO, 2009), as entrevistadas relatam os desafios por que passaram ao se proporem cantar uma estética que não é a que a sociedade brasileira está acostumada ou espera ouvir através de cantoras negras no país. Tidas como ousadas ou até mesmo como cantoras de ‘alma branca’, contam situações diferentes em que o preconceito se mostra camuflado, sem que se perceba à primeira vista, e outras vezes de forma assustadoramente escancarado. Algumas falam de como encontraram e ainda encontram dificuldade para cantarem repertório sofisticado ou diferenciado, quando público e contratantes esperam sempre que interpretarão o estigmatizado samba. Ao comentar sobre a carreira de Alaíde Costa – a qual tem Elizeth Cardoso como referência e que muitas vezes realizou shows em homenagem à cantora, Ricardo Santhiago afirma:

Levando adiante o raciocínio que muito equivocadamente confunde natureza e cultura, não se trataria de uma música “de negros”, mas “de brancos”. Sob o elogio da vocação rítmica e do engajamento social por meio da arte, abrigam-se formas sutis que comprimem o espaço do negro na canção brasileira e facultam um número reduzido de formas para se lidar com distintos interesses artísticos.

Preconceito racial e estratificação social, portanto, associam-se para impedir o livre acesso a uma música considerada “dos brancos” – que, na falta de definição, é tida simplesmente como a música que não é “dos negros”. Assim forja-se a resistência de uns e de outros à incorporação, pelas cantoras negras, de traços daquilo que é considerado do “mundo dos brancos” (SANTHIAGO, 2009, p. 21)

O autor completa que tais cantoras negras, ‘dissonantes’ por se libertarem de território reservado à elas por conta da separação social, acabaram por superar uma “condição triplamente estigmatizada – por gênero, raça e trabalho” (SANTHIAGO, 2009, p. 21). O livro revela uma dimensão pouco trazida claramente em uma publicação sobre música popular e podemos refletir se a demora vivida por Elizeth para ter seu primeiro

registro, por exemplo, poderia estar vinculada a este “*apartheid* musical” declarado por algumas das cantoras entrevistadas. Da cantora negra seria sempre esperado o repertório limitado ao samba e outros gêneros considerados típicos da raça negra, e a presença de alguma marca interpretativa diversa desta estética traria certo estranhamento. Considerando que Elizeth sempre preferiu o samba-canção, as músicas românticas e passionais, sendo reconhecida por sua sofisticação e elegância, podemos refletir se esta característica foi uma das razões para a demora em seu reconhecimento – algo que foi realizado quatorze (14) anos depois de iniciada a sua carreira com a primeira gravação.

Elizeth Cardoso, por sua própria origem social e musical, conseguiu falar diretamente às camadas populares, e ao buscar uma sofisticação no seu repertório e na estética de seu canto, dialogou com o gosto da elite e da classe média – vide a sua inserção na bossa nova, atingindo seu ápice com a interpretação das Bachianas de Villa Lobos no Teatro Municipal em 1964.

Mauricio Carrilho revela outro ponto de vista para se compreender a abrangência do público de Elizeth:

Elizeth tinha uma presença de palco sensacional, sem presepadas, super elegante. Dominava a cena como poucas pessoas. Acho que nunca trabalhei com alguém que tivesse um controle da platéia tão poderoso quanto ela. (...)

Ela falava a língua das pessoas. Se comunicava com as pessoas de uma forma muito natural. Muito informalmente. Não colocava uma distância no gesto ao se comunicar com as pessoas, ao falar com as pessoas. Ela ficava perto das pessoas quando falava. E a postura dela cantando, era como se estivesse num altar. Então essa contradição criava um ambiente de magia que as pessoas ficavam encantadas quando ela falava como um ser humano normal. Como se ela estivesse deixando de ser uma divindade pra ser uma pessoa igual a elas. Isso comovia as pessoas. Acho que por conta dessa simplicidade ela tomava conta... Às vezes uma pessoa tinha um comportamento indelicado ou conversava, falava alguma coisa, era aquele silêncio imediato... Sem atrito, sem réplica nenhuma da platéia. Sabe, um respeito absoluto por ela. Era muito engraçado esse jogo que sempre acontecia e que ela era mestre nele. (...)

Ela parecia divina para quem estava assistindo e tratava a música como algo divino. A relação dela com a música, com a melodia, com o canto, com a composição, deixava ela num patamar acima das cantoras normais. Acho que isso é que criava essa aura de divindade que ela conseguia no palco.⁶⁰

Neste depoimento constatamos que a humildade extrema de Elizeth, impressa claramente nas entrevistas, aparece em palco num gesto de proximidade com o público. Essa característica é contraposta à percepção de sua presença na performance como de uma

⁶⁰ Em entrevista dada à autora em abril de 2015, na Escola Portátil de Música, na Unirio, campus da Urca, cidade do Rio de Janeiro (arquivo áudio-visual que integra o DVD em anexo à dissertação).

‘divindade’; trazida por Carrilho como possível explicação para a atmosfera de encantamento criada pela cantora, provavelmente sem que fosse consciente disso.

Talvez seja por isso que ainda atualmente Elizeth encontre seu público cativo, se considerarmos que recentemente um show em sua homenagem foi realizado com as cantoras Áurea Martins e Alaíde Costa (*Elizethíssima*, no Teatro Rival, em 2014). Tal público parece valorizar a autenticidade de Elizeth, o que a cantora traz em seu canto e o conteúdo das canções, musical e literário, onde mesmo na simplicidade encontramos rebuscamento, como visto, por exemplo, na gravação de *Barracão*, um samba originalmente composto para o carnaval.

Como síntese às últimas constatações, percebemos os diferentes contextos que *habitus* construídos e aceitos socialmente podem se entremear nas mais diferentes camadas do ‘ser social’, incluindo o musical. Se Elizeth não se sentia tão digna de reconhecimento por seu trabalho frente à música popular quanto Sérgio Porto na cultura e Oscar Niemayer na arquitetura, se o *capital cultural* e *simbólico* da cultura popular foi continuamente criticado e pouco tenha se registrado a respeito de seu desenvolvimento; numa via contrária os detentores do *capital econômico* e da *alta* cultura souberam se apropriar deste conteúdo e trazê-lo como principal expoente da cultura de massa do século XX.

Por fim, gostaríamos de trazer algumas citações sobre Elizeth encontradas em diferentes trechos dos jornais pesquisados, como forma de expor a opinião de diferentes profissionais da música sobre a atuação de Elizeth.

- (1) “com todo o respeito que tenho por todos os cantores brasileiros, não posso deixar de dizer que a música, na voz de Elizeth Cardoso, adquire algo especial, que, por vezes, o autor não se lembrou de imprimir”, Elizeth trazendo fala de Pixinguinha (RT, 1975, [s/p]).
- (2) “A grande Elizeth não comporta adjetivos. Está completando 40 anos de música como poderia estar completando 40 dias ou 40 séculos. Seria a mesma: insuperável sempre”, Vinicius de Moraes (RT, 1975, [s/p]).
- (3) “Elizeth era tudo pra mim. Ela foi o maior exemplo de cantora, de pessoa, de repertório, de coerência e de dignidade. Elizeth foi uma das responsáveis por eu ter seguido o caminho do samba. Aquele disco “Elizeth sobe o morro” é um dos discos mais marcantes da MPB. No meu último disco, “Saudades da Guanabara”, eu gravei o samba “Sorriso de criança” com ela. Foi uma grande honra ter tido a participação de Elizeth nesse meu trabalho. Estamos perdendo a intérprete mais importante da música brasileira.”, Beth Carvalho (FERREIRA, 1990, p. 2).

(4) “Considero Elizeth uma das três maiores cantoras brasileiras de todos os tempos, não só pela qualidade da voz, como pela sua versatilidade. E sempre teve um bom gosto excepcional na hora de escolher o repertório. Não existe música importante lançada no Brasil nos últimos 60 anos que Elizeth não tenha gravado”, Jairo Severiano (FERREIRA, 1990, p. 2).

(5) “Divina foi um adjetivo muito feliz, muito apropriado. Quando ela começava a cantar, a gente tinha a certeza de estar diante de uma cantora digna de se ouvir com toda a atenção. Quando saímos excursionando pela Europa com a orquestra Tabajara, em 1952, já era assim: ela encantava, porque ela sempre foi excelente. Vai ser difícil aparecer uma cantora do quilate de Elizeth. Existem boas cantoras, mas com o estilo e a classe dela vai ser difícil. Era tão grande amiga, tão colega...”, Jamelão (FERREIRA, 1990, p. 2).

(6) “Elizeth foi e continua sendo essencial na minha vida. Então, eu precisava prestar meus agradecimentos dessa maneira, revisitando sua obra”. Ithamara Koorax, sobre show realizado em homenagem à Elizeth, em julho de 2015 (SAMPAIO, 2015, [s/p]).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a trajetória artística de Elizeth Cardoso a partir dos cinco períodos mais relevantes apontados a partir de sua biografia musical, compreendemos que as dinâmicas vividas pela cantora no empreendimento de se tornar reconhecida por seu trabalho perpassaram diferentes esferas; suas relações sociais, vivências subjetivas, cenário político e econômico, desenvolvimento tecnológico das gravações, transformações ideológicas e estéticas.

Na busca por compreendermos a sua longa trajetória, concluímos que um dos fatores decisivos foi a sua característica pessoal ao apresentar uma identidade vocal híbrida. Seu timbre de voz se adequou a diferentes e até mesmo opostos gêneros musicais, abarcando o âmbito da música erudita brasileira até a tradicional roda de samba carioca. Com isso não queremos dizer que a cantora procurou se adequar aos diferentes estilos que se propôs atuar, mas que sua gestualidade vocal, com todas as suas idiossincrasias, não se restringiu à uma sonoridade, apesar da cantora expressar e respeitar suas preferências. Tal perspectiva é representada simbolicamente com o show gravado ao vivo no Teatro João Caetano, em que reuniu o tradicional regional de Jacob do Bandolim com o grupo Época de ouro ao moderno Zimbo trio. A versatilidade em Elizeth esteve esboçada desde o início de sua profissionalização, quando buscou em três diferentes intérpretes, modelos de canto para seguir.

A segunda característica observada foram os laços de amizade construídos a cada passo de sua profissionalização. Como Elizeth aparentava ter a necessidade de se sentir próxima a seus companheiros de profissão, sua rede de trabalho pouco se diferenciava de sua rede pessoal de amizade. Tal atitude pouco ou nada distinguia o ambiente pessoal do profissional, sempre com a preocupação de se manter respeitada e respeitando os demais. Essa marca em Elizeth Cardoso era tão definidora de sua personalidade que a mobilizou negativamente num período em que as relações de trabalho no mercado fonográfico passaram a resguardar certa distância e indiferença em relação ao seu quadro de artistas, como observamos a partir da década de 1970. Através dos depoimentos transcritos, compreendemos aquilo que foi valorizado pelos agentes que constituíram tanto público quanto ambiente profissional de Elizeth: Amizade, caráter, qualidade artística; foram alguns dos fatores envolvidos na constituição da sua comunidade. O bom relacionamento era algo prezado pela cantora, fosse para manter suas amizades, fosse para realizar seu trabalho.

Tanto que observamos algumas motivações particulares, como por exemplo, freqüentar bares sem consumir bebida acóolica, demonstrando a preocupação de estar no mesmo ambiente dos compositores e músicos; se manter aberta para produções mais distantes do seu repertório tradicional, como na gravação de *Canção do amor demais* e da ocasião em que cantou obra de Villa Lobos no Teatro Municipal. Essa marca parece ter se projetado para além das relações sociais, chegando até a musical, pois que unida a um movimento estético, a interpretação de Elizeth passou a dar mais espaço aos instrumentistas, valorizando a presença deles, como observado nas gravações.

A terceira característica que devemos destacar em Elizeth é a forma como construiu sua identidade interpretativa, onde narrador da canção e intérprete quase nunca se distanciavam, algo claramente percebido nos fonogramas analisados. Elizeth Cardoso foi reconhecida como uma cantora dotada de especial expressividade e de forte teor emocional por seu público, pois as esferas pessoal e artística não se diferenciavam, sendo essa uma busca consciente da cantora. Assim encontrava sentido para sua vida e profissão, buscando sensibilidade em suas interpretações. Tal sentimentalismo, tão presente em Elizeth, pode ser visto como herança da modinha portuguesa em sua atualização no século XX através da seresta e do samba-canção, aparecendo como temática a saudade, como por exemplo visto no capítulo 2. Paralelo a esta constatação, destacamos uma segunda em que a forma com que a cantora se relacionava com a música, sua relação de respeito e comoção, em algum nível de expressividade perpassava através do canto. Podemos dizer que este continha tanto uma relação ritualística, de redenção à arte, quanto o lirismo de sua subjetividade, presente em sua personalidade. Assim transparecia uma espécie de divinização do cantar, algo expresso juntamente em sua performance ao vivo. Favorecendo esta característica, estava a valorização da espontaneidade, novamente uma marca pessoal que extrapolou a subjetividade chegando à sua atuação musical. Percebemos em seus depoimentos a preocupação em interpretar de forma diferente uma mesma canção e de respeitar o momento em que estas aconteciam, inclusive nas gravações. A coerência entre pessoa e artista foi mais uma busca, configurando aproximação máxima entre o sujeito que canta e o sujeito que sente; havendo convicção pessoal em cada canção interpretada.

Nas *lutas* de representação dentro do *campo* da música popular destacamos a sua tentativa constante de estar adequada ao *habitus* da elite; fosse através da elegância de suas roupas em apresentações, fosse através da preocupação em buscar manter-se culta ou acompanhada de pessoas cultas, fosse externalizando quase vergonha por ter se afastado da

escola ainda criança – chegando a se desacreditar como artista, tamanha a sua humildade e desvalorização.

Desta forma, esperamos ter contribuído com as pesquisas realizadas sobre o canto popular brasileiro a partir da análise integrada de aspectos sociais e estéticos que permearam a trajetória artística de Elizeth Cardoso.

REFERÊNCIAS

Livros:

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: O nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. 3ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

CABRAL, Sérgio. *Antonio Carlos Jobim: Uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

_____. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAYMMI, Stela. *O que é que a baiana tem? Dorival Caymmi na Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008.

MCCOY, Scott. *Your voice: An inside view*. Ohio: Inside View Press, 2012.

MILLER, Richard. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004, p.121-127.

PAVAN, Alexandre. *Timoneiro – perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: letra e Voz, 2009.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *O Cancionista: composição de canções do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012[1996].

TINHORÃO, José Ramos. *Musica popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *As origens da canção urbana*. 1ª edição. São Paulo, Editora 34, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Artigos:

ANDRADE, Mario de. A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos – pesquisa comunicada no Congresso Nacional da Língua Cantada (1937). In: Projeto História. São Paulo, 26 jun 2003. p. 75-91.

DRUMMOND, Lorena Badaró. Naymme Barbosa Vieira. Domingos Sávio Ferreira de Oliveira. Produção fonoaudiológica sobre voz no canto popular (2011). In: Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo> Acesso em: 2 de março de 2015.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do Nascimento; MARTINS, Aline Souza. A saudade amorosa na canção brasileira: Um estudo exploratório (1927-1964). Psicol. Argum., Curitiba, v. 27, n. 57, p. 161-173, abr./jun. 2009.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. Em Pauta, Porto Alegre, v.14, n.23, p. 5-42, 2003.

TITZE, Ingo. *Have Workplace and beautiful teeth changed female voice characteristics?* Journal of Singing. January/February, 2012.

_____. *How Are Harmonics Produced at the Voice Source?* Journal of Singing. May/June, 2009.

_____. *Quantifying tessitura in a song.* Journal of Singing. September/October, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: Notas para se ouvir e pensar a música brasileira popular. Debates v.1, n.1, p.80-101, 1997. (versão disponível na internet)

_____. A análise da música brasileira popular. Cadernos do colóquio. Rio de Janeiro, p. 61-68, 1999.

_____. A pesquisa e análise da música popular gravada. In VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas – Havana, Cuba, junho de 2006, Actas... Extraído em [http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaPopularGravada(Havana2006).pdf)

_____. In: Matos, Cláudia; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 249-267.

Periódicos do acervo do Instituto Moreira Sales (coleção José Ramos Tinhorão):

ALBIM, Ricardo Cravo. Elizeth Cardoso, Jacó do Bandolim, Zimbo Trio, o disco do ano. *Revista Amiga*. 1977. p. 40-41.

AMARANTE, Leonor. Elizeth nao perde o fôlego. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1986, caderno 2, p. 3.

AQUI ELIZETH ESTA COMO GOSTA: A VONTADE. Subtítulo: Sem maquiagem, um lenço na cabeça, sentada na cama, fazendo tricô, pensando nos amigos, tomando chocolate com torradas. Uma mulher sozinha em São Paulo. *Jornal da Tarde*. 8 out 1969. p. 12.

AZEVEDO, Isis de. Elizeth, Enluarada principalmente. *O Jornal*. 30 nov.1969. Terceiro caderno (seção FilmeFato). p.3. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)
BITTENCOURT, Sérgio. Nobreza européia se curvou ante Elizeth e ritmo de samba-enredo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 mar.1972. p. 5.

BOSCOLI, Ronaldo. Elizeth Cardoso: preferi ganhar a vida pelo lado do sol. *Manchete*. Rio de Janeiro, 31 mar 1979. p. 100-103.

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.

“CAFÉ NA CAMA”, UM NOVO LP DA DIVINA – as modas passam Elizeth fica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de jul 1977. p. 39.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Elizeth Cardoso. Luz e esplendor no Vou Vivendo. *Revista Vou Vivendo*. São Paulo, 1986, p. 1, 11-13.

CAVALCANTI, Virgínia. Meio século de divindade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 ago 1986. Caderno 2. p. 1.

COSTA, Ângela Maria Correa da. Enluarada, divina ou magnífica? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 e 23 set.1968. Caderno B. p. 1.

DIAS, Mauro. Cd reúne primeiras gravações de Elisete Cardoso. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 fev 1998. [s/p].

ECHEVERRIA, Regina. Elizeth Cardoso 1920-1990. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 maio 1990. Caderno 2. p. 1.

ELISETE EM NOVO REPERTÓRIO. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 e 3 mai 1969. Caderno B, p. 1.

É O GRANDE SHOW DE ELIZETH CARDOSO. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 28 e 29 mar 1971. p. 9 .

FRANÇA, Eurico Nogueira. Stravinsky, Villa-Lobos e Elizete Cardoso. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov 1964. [s/p].

GROPILLO, Ciléia. A cantadeira do amor: No novo disco de Elizeth Cardoso a magia de musicas do passado e do presente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 dez 1978. Caderno B p. 10.

HARTENBERG, Mary. Elisete: um samba sem idade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 jul 1970. Caderno B p. 1.

HIRSCH, Sonia. Elizeth está cansada. *Realidade*. jan. 1969. p.36-40.

MILLARCH, Aramis. Uma Elizeth tão boa quanto a de Canção do amor demais. *Revista Som Três*, Rio de Janeiro. mar 1979. [s/p].

NEIVA, Graça. Elizeth, a Divina, está magoada com as críticas ao seu atual show no Canecão. *Revista Fatos e fotos*. 23 mai 1977. p. 28-29.

NEWTON, Carlos. Vida e arte de Elizeth. *O Globo*. 5 jun 1971. Seção Rio Show, p. 13.

NONATO, José Antonio. A Divina Comendadora. *Correio da Manhã*. 18 e 19 jul. 1971. p. 4.

OUTRA VEZ ELIZETH. *Gazeta do Ipiranga*. São Paulo. 6 mai 1983. [s/p].

PACHECO, Diogo. Diogo Pacheco explica Elisete em Villa Lobos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 18 nov 1964. Caderno B. p. 1.

PORTELLA, Juvenal; Mauro Ivan. Elisete foi divina também no Municipal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 nov 1964. Caderno B. p. 6.

O PAPEL NÃO ESTAVA A ALTURA DE ELIZETE. *O Globo*. Rio de Janeiro. 3 jan 1962. [s/p].

RT. 40 Anos de Divindade. Shopping News. [s/l]. 17 ago 1975.

SEGUNDO, Jorge. Elizeth Cardoso, 40 anos de canção. *O Globo*, Rio de Janeiro. 9 ago. 1976. p. 39.

SILVA, Álvares da. Elizeth vai cantando e não sabe o que é dinheiro. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 7 mar 1958. [s/p].

SOARES, Afrânio Brasil. Elisete de todos os títulos. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 4 ago 1970. p. 90-93.

TINHORÃO, José Ramos. Os poucos momentos de Elizete. *Revista da Tribuna*. s/l. 11 out 1962. p. 7.

Periódicos do acervo do Instituto Moreira Sales (coleção Maria Luiza Kfourì):

FERREIRA, Mauro. A Divina Elizeth ilumina um Ari Barroso quase oculto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 mai 1991. [s/p].

G.B. A voz de Elizeth e a poesia de Ataulfo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 ago 1984. [s/p].

GIRON, Luis Antonio. Elizeth cantou sabendo que era a última vez. [s/n] 27 maio 1991. [s/p].

JOE, Jimi. A herança tardia da Divina Elizeth Cardoso. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 mai 1991. [s/p].

MARTINS, Eduardo. Quando a MPB não tinha crise de identidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 mar 1989. p. 6.

MAXIMO, João. Duas jóias de Elizeth. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 mai 1991. [s/p].

MILHARCH, Aramis. Uma Elizeth tão boa quanto a de Canção do amor demais. *STR*. Mar 1979. [s/p].

SILVA, Beatriz Coelho. A divindade de Elizeth em quatro shows no Rio. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 5 abr 2000. [s/p].

TAIAR, Cida. Elizeth Cardoso, a grande dama da MPB, comemora 65 anos e meio século de carreira. *Revista Isto É*. 16 jul 1986. p. 44-46.

Periódicos do acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional:

BARBOSA, Abelardo Barbosa. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 1 abr 1950. Edição nº30, p. 22.

_____. Abelardo Barbosa. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 21 nov 1950. Edição nº63, [s/p].

_____. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 16 jan 1951. Edição nº71. p. 7.

_____. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 17 abr 1951. Edição nº84. p. 7.

_____. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 15 mai 1951. Edição nº88. p. 7.

_____. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 1953. Edição nº178, p. 18.

_____. Coluna Chacrinha Musical. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 1953. Edição nº182, p. 35.

GOLD, Max. Elizete Cardoso decisiva: não me envergonho do meu passado. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1957, nº417. p. 4-5.

MORAES, Vinicius. *Flan*, Rio de Janeiro, nº 14, 12 a 18 jul 1953, p. 32.

NOMES DA GUANABARA. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, nº 42, 27 jun 1950, p. 11.

SÁ, Ventura de. *Flan*, Rio de Janeiro, nº 4, 3 a 9 de mai 1953, p. 26.

YARA SALES GRAVOU SEU PRIMEIRO DISCO. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, 20 nov 1951. Edição nº115. p.38-39.

Entrevistas:

BEHLAU, Mara. Entrevista – A diferença entre homens e mulheres na comunicação. *Programa Todo seu*. São Paulo: TV Gazeta, 2010.

BRAGA, Luis Otávio. Entrevista realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015. 5 arquivos de áudio-visual totalizando 60 minutos.

CARDOSO, Elizeth. *Programa Mosaicos*. São Paulo: TV Cultura, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JkFJZNgcQ4c>. Acessado em 26 mar 2014.

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.

CARRILHO, Mauricio. Entrevista realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015. 1 arquivo de áudio-visual com 17 minutos.

RABELLO, Amélia. Entrevista realizada no Estúdio Lontra. Rio de Janeiro, 2015. 4 arquivos de áudio-visual totalizando 57 minutos.

SAMPAIO, Marcos. Ithamara Koorax homenageia Elizeth Cardoso. *O Povo*. Fortaleza, 8 mai 2015.
<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2015/05/08/noticiasjornalvidaarte,3434420/ithamara-koorax-homenageia-elizeth-cardoso-em-show-este-fim-de-semana.shtml>.
Acessado em 28 jul 2015.

Teses e dissertações:

GONZALEZ, Juliana, Perez. *Da música folclórica à música mecânica*. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945). 276f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LIMA, Maria de Barros. *Aprendizagem Musical no Canto Popular em Contexto Informal e Formal: Perspectiva dos Cantores no Distrito Federal*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação - Música em Contexto - do Departamento de Música da Universidade de Brasília, Brasília.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo. 192f. Tese (Doutorado em Linguística) - Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e técnica: a terminologia do professor de canto* – Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

NESTROVSKI, Livia. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Sonia Cristina Coelho de. *A voz de Roberto Carlos: avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público*. 2007. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

QUEIROZ, Alexei Alves de. *Canto Popular; pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SANDRONI, Clara. *Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no Grupo de Estudos da Voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Fonogramas:

CANÇÃO DE AMOR. Chocolate e Elano de Paula (Compositores). Elizeth Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Todamérica, 1950. 78 rotações.

CHEGA DE SAUDADE. Tom Jobim e Vinicius de Moraes (Compositores). Elizeth Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Selo Festa, 1958, *long play*.

BARRACÃO. Luis Antonio e Oldemar Magalhães (Compositores). Elizeth Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1968, *long play*.

TODO O SENTIMENTO. Cristóvão Bastos e Chico Buarque (Compositores). Elizeth Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: 19, *long play*.

ANEXO

DVD contendo entrevistas e arquivos de áudio: