

ARTIGO

DIÁLOGOS D'ALÉM-MAR: ELIS REGINA E A MPB DESEMBARCAM EM PORTUGAL

DIALOGUES FROM ABOVE THE SEA: ELIS REGINA AND MPB ARRIVE IN PORTUGAL

MATEUS DE ANDRADE PACHECO*

RESUMO

O artigo aqui apresentado foca na incursão da cantora brasileira Elis Regina pela cena artística portuguesa. A partir dessa opção, desvela-se toda uma trama povoada por tantos outros artistas, abrindo-se espaço para refletir sobre o fenômeno MPB e sua reverberação em Portugal. Para isso, percorreu-se vasto material produzido pela imprensa portuguesa em distintos momentos – décadas de 1960, 1970 e 1980. Através da consulta desses materiais, tem-se acesso a críticas de espetáculos e discos, além de entrevistas onde esses artistas refletem sobre sua música, debatem seu cotidiano, assumindo uma postura de cronistas de seu tempo. Assim, cria-se espaço para pensar e representar o Brasil, país cantado em tons diversos por vozes como a de Elis Regina.

PALAVRAS-CHAVE: Elis Regina, MPB, Brasil, Portugal.

ABSTRACT

This present article focuses on the Brazilian singer's paths - Elis Regina - through Portugal's art scene. By choosing that option, this paper unveils a whole plot populated by many other artists, opening up room to reflect on MPB phenomenon and its reverberation in Portugal. In order to accomplish that, a vast material (produced by the Portuguese press at different times - the 1960, 1970 and 1980) was approached. Moreover, when researching such documents, we have access to critical performances and records; also, interviews where these artists bring their thoughts about music, discuss their daily lives, becoming chroniclers from their time. Therefore, it creates space to think and represent Brazil, country sung in different voice's tones, like Elis Regina's.

KEYWORDS: Elis Regina, MPB, Brazil, Portugal.

Eu acho que o que é importante é eu achar. No fundo, as pessoas que vão para o palco vão porque têm necessidade de dar um depoimento, de dizer alguma coisa, de contar a sua história, fazer o seu discurso particular. Afinal, nós somos narcisos, gostamos é do palco e da luzinha no olho a brilhar. Acho que é importante é a gente dizer em cima do palco o que a gente acha. Nós só fomos para o palco porque sentíamos necessidade de contar que estávamos com saudades do Brasil, que estávamos com vontade de reconstituir toda uma memória do nosso país, da nossa história, da nossa terra, da gente da gente. As pessoas que estiverem assim é só subirem ao palco e dançarem.¹

A fala aqui recortada estampa página do jornal *Se7e*, publicação portuguesa dedicada, principalmente, ao cenário artístico. Música, cinema, telenovela, literatura, notícias sobre expoentes de variados campos da arte recheiam cada número do semanário português. Na edição aqui mencionada, o *Se7e* homenageava a cantora Elis Regina um ano após a sua morte. Naquela ocasião, o jornal levava ao público aquela que diziam ser a última entrevista da cantora brasileira. Realizada por Júlio Isidro, nome corrente no meio artístico português, a entrevista ainda tomava tom de ineditismo. Originalmente tinha sido veiculada por programa de rádio, mas, como lembrava o texto de apresentação “... continua inédita na Imprensa escrita. É essa entrevista que hoje publicamos, mantendo inalteráveis as palavras de Elis, cheias de esperanças e projectos.”² O espaço consagrado a Elis Regina naquelas páginas toma feição de relato sobre sua importância como referência musical para os portugueses. E será a trilha dessa artista brasileira em Portugal que seguiremos nesse artigo.

A fala de Elis ecoa de outras tantas entrevistas realizadas no Brasil naquele início da década de 1980. Principalmente no momento em que a

artista subia aos palcos com o seu espetáculo *Saudade do Brasil* (1980). Esses discursos reverberaram noutros *shows*, como *Trem azul* (1981), último da carreira da intérprete. Vislumbra-se no trecho acima citado o próprio papel que Elis Regina atribuiria à arte: caberia ao artista dar seu depoimento, transformar-se numa espécie de narrador de seu próprio tempo. Para isso, era preciso deslocar-se, provocar o público num exercício onde este seria convidado a pensar junto sobre o cotidiano. Essas percepções, que tomamos a partir da fala de Elis Regina, leva-nos a investir no diálogo com a música, compreendendo-a como linguagem capaz de elaborar *representações*³ sobre temporalidades e lugares, repercutindo relatos sobre identidades e cotidianos diversos, ou seja, uma modalidade discursiva capaz de enredar histórias.

Ao focarmos os percursos de nomes como Elis Regina nos meios de divulgação da arte em Portugal temos ideia da reverberação da MPB – Música Popular Brasileira – nesse cenário, mas igualmente notícias e percepções sobre o Brasil e sua relação com o mundo a partir de outro prisma, o de quem fala de fora do país. Vale destacar que além dos discursos da canções e espetáculos, as percepções e pensamentos desses artistas saltam para páginas de jornais e telas de televisão, dando continuidade às suas obras. Assim, ao folhearmos revistas e jornais que circulavam, e circulam, por Portugal, nos enveredamos pelos trajetos feitos por artistas brasileiros. Aqui tomamos a rota de Elis Regina. Essa opção nos conduziu a materiais produzidos nas décadas de 1960, 1970 e início da de 1980, momentos distintos da circulação da música brasileira em Portugal.⁴ Seguir os passos de Elis Regina nos conduz a uma série de outros nomes que fizeram de Portugal um lugar onde a MPB ecoa.

Música moderna e brasileira: Elis e Vinicius chegam em Portugal (anos 1960)

Folhear páginas e mais páginas de revistas como *Plateia*, *Flama*, *O Século Ilustrado* e deparar com notícias sobre o mundo do entretenimento: as polêmicas impulsionadas pelos festivais de música popular, os debates sobre música moderna, o êxito de nomes portugueses nos palcos brasileiros e de artistas do Brasil em Portugal. Naquela década de 1960, os festivais de música popular tiveram grande importância nos dois países. Realizados por emissoras de televisão, tais festivais assumiam o lugar de vitrine para o lançamento de novos artistas e/ou propostas musicais. Tudo redimensionado por jornais e revistas, que desenhavam perfis desses artistas, classificavam e explicavam correntes musicais e ainda criavam uma ou outra querela, estimulando assim a atenção do público para o território da canção.⁵ Fenômenos próximos, os festivais que pipocavam em ambos os países sinalizavam para sintonias entre esses lugares e para sua inserção em meios de circulação musical do período.

Em Portugal, o *Grande Prêmio TV da Canção* era avidamente acompanhado pelo público. Promovido pelo canal de tevê RTP, o evento também era passaporte para o festival da Eurovisão, que reunia artistas de toda a Europa. Intérpretes como Simone de Oliveira, Marlene Iglesias e Tonicha são referências portuguesas que ficaram fortemente vinculadas a esse festival. Atentas à toda aquela efervescência, a imprensa portuguesa ainda propagaria a passagem desses artistas pela cena brasileira através da cobertura de eventos como o FIC, *Festival Internacional da Canção*, produzido pela Rede Globo. Todo um panorama sobre esse festival tornou-se tema de matérias onde a música brasileira também seria noticiada: Elis Regina,

Chico Buarque, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Nara Leão são alguns artistas lembrados pela revista *Plateia* em 1968 –além de outros intérpretes advindos de diferentes programas de televisão, como Jovem Guarda. Aí, a mesma revista destaca figuras como Roberto Carlos e Martinha, associados ao fenômeno da música jovem apelidado como Iê-iê-iê, que em Portugal encontraria seu similar, o Ié-ié.

Numa ampliação da cena, verifica-se nas revistas *Flama* e *Plateia*, e mesmo em jornais, os passos de outros artistas brasileiros por Portugal. Assim, propagavam, por exemplo, o sucesso da cantora Ângela Maria naquela década de 1960, a vitoriosa temporada da companhia de teatro de Tônia Carrero em Lisboa (1966), os *shows* e opiniões da cantora Maysa (1968). Também em 1968 davam larga cobertura à segunda visita de Elis Regina a Portugal. Diferente não seria com Vinicius de Moraes, que, juntamente com Baden Powell e a cantora Márcia, desembarcou por terras portuguesas e estampou jornais e revistas da época. Nessas viagens e paradas em Portugal, os artistas brasileiros eram motivados a darem notícias de seu país, opinarem sobre sua arte e a respeito do cenário musical do qual faziam parte.

Nas entrevistas concedidas em solo português, Elis Regina apresenta-se como artista irrequieta, disposta a alçar novos voos em sua carreira. Dessa forma, opina sobre seu repertório, marca posições, faz de seu discurso, direto e até mesmo polêmico, mais um ingrediente que compõe sua *persona* artística. Volta e meia a cantora é indagada pela imprensa sobre o tipo de música que vem realizando. Aqueles veículos midiáticos que informavam sobre música brasileira buscavam uma visão atualizada e consistente daquela expressão artística de modo a promover

uma empatia com o público d'além-mar. Dessa maneira, diante de artistas como Elis Regina, multiplicavam-se as perguntas. A cantora responderia prontamente a todas, deixando entrever pelo viés de sua forte personalidade o zelo com a imagem e o comprometimento com a profissão de cantora. Se a cada frase elaborada a intérprete deixava claros seus posicionamentos sobre música, também enveredava por caminhos que sublinhavam a complexidade do fenômeno MPB. Assim, ao ser questionada sobre o vínculo de seu repertório musical com a temática de protesto, Elis dispararia:

Não sou uma cantora de protesto nem escolho o meu repertório segundo um prisma revolucionário. Só canto aquilo que sinto e meu mundo é feito não apenas de certezas e afirmações, mas também de dúvidas e indecisões. É natural que o meu canto seja o reflexo das variações deste estado de espírito. Não tenho uma bitola certa. Sou alegre e sou triste. Um pouco romântica, talvez. E como o romantismo não vai tendo lugar neste mundo, talvez nesse sentido – e só nesse sentido – eu possa apresentar-me como protestando contra alguma coisa.⁶

Elis Regina se coloca como cronista de seu tempo, disposta a enveredar por temas que a afetavam e a experimentar novas possibilidades para as canções. Ecoa em sua fala a memória do repertório de seus primeiros discos, onde a temática social, amplamente visitada por compositores da MPB naqueles meados dos anos 1960, salientava-se: *Menino das laranjas*, *Zambi*, *Terra de Ninguém*, *Lowação* e *Upa Neguinho* são alguns exemplos de sucessos de Elis Regina que dão visibilidade a personagens que representam aqueles que eram considerados “excluídos sociais”. Por isso mesmo, essas canções poderiam ser tachadas como de protesto. Naquele instante, a MPB se fazia como lugar de pensamento

crítico, de denúncia das situações que envolviam o cotidiano brasileiro e como contestação à Ditadura Militar. Essa MPB que colocava em pauta um projeto de música moderna e que, ao mesmo tempo, elevava a cultura nacional, também circulava por grandes palcos, como os festivais de música popular e outros programas de televisão dedicados à canção, caso de *O fino da Bossa*, comandando por Elis Regina e Jair Rodrigues. Deve-se recordar, no entanto, que essa simples sigla, MPB, abarcava uma amplitude de compositores e de possibilidades musicais, representando, assim, mais uma diversidade de caminhos do que unidade estética ou de conteúdo.^{7 8}

“Possibilidade”, essa palavra que multiplica rotas, dá contornos ao argumento de Elis Regina sobre a canção de protesto. As canções de temática social permaneceriam em seu repertório sem que isso necessariamente fizesse dela uma cantora de protesto. Ou, pelo menos, não só isso. Esse tema se desdobraria noutros questionamentos de jornalistas nessa mesma visita de Elis a Portugal. Abaixo, transcrevemos trecho da entrevista publicada pela revista *Flama*:

- Elis, tendo certas letras das suas canções um caráter social, que sente ao cantá-las para um público sofisticado como o do Casino Estoril?

Responde rapidamente e quase sem pensar: [original do texto]

- A carapuça está aí para quem quiser enfiar, quem não quiser não enfie. São pessoas profundamente “snobs” que se preocupam com os “yachts”, Dior, praia e nós vamos demonstrar para elas que outras coisas existem.”⁹

Em sua fala Elis Regina remete ao seu *show* também esse caráter conscientizador. Através de sua voz, a artista descortinava para o público uma paisagem brasileira que transcendia a imagem pitoresca de paraíso

tropical. Sua alegria e irreverência era também canto para celebrar a força e resistência do “povo brasileiro”, como se percebe em *Upa Neguinho* (Edu Lobo/ G. Guarnieri) e *Lapinha* (Baden Powell/Paulo César Pinheiro), grandes sucessos que Elis levaria aos palcos europeus naquele ano de 1968. Assim, ao esquivar-se da denominação “cantora de protesto”, Elis Regina combatia, principalmente, o processo de rotulação de sua arte e, num alargamento, da própria MPB, pois se fosse apenas “revolucionária” ou de protesto, poderia ser tomada simplesmente como panfletária. A cantora já havia se posicionado contra a formulação de rótulos noutras oportunidades, como no texto de encarte de seu disco *Elis*, de 1966, quando se debatia contra o rótulo de “cantora de televisão”.

Faz um tempão que eu queria gravar assim. Não que não tenha gostado do que fiz até agora. Sempre, com muito carinho, dedicação, dei o melhor de mim, dentro do que cantei. Mas, confesso, sempre me apavorou, também a idéia de me transformar numa cantora de televisão, que somente “funcionasse” dentro de um programa de televisão. E, em disco, de repente, eu passei a ser a personificação de “cantora-de-televisão”. De tanto ouvir falar a este respeito, eu passei a ser a “cantora de televisão”. Meus compromissos com a música duravam cinquenta e cinco minutos apenas. Havia de minha parte sinceridade, dedicação, carinho, vontade de acertar, mas faltava seriedade. Aquela seriedade que faz as coisas durarem muito tempo. E quando parei e pude pensar, vi que tudo era muito falso. E que eu era falsa comigo mesma, pois não soubera ser leal ao que sempre, ambicionava, sonhei fazer com música.

Consolida-se aqui a identidade de uma artista aberta a experimentar, ou seja, pronta a explorar seus potenciais, recriar-se e provocar o público e a crítica especializada a pensar além do óbvio. À Elis

revolucionária, somava-se a romântica, a brincalhona, a musicista que fazia da voz instrumento de improvisação e debate. Em texto publicado pelo jornal lisboeta *Diário de Notícias*, chamavam a atenção as mudanças sofridas por Elis Regina em relação a sua primeira estada em Portugal, quando, juntamente com Jair Rodrigues e Zimbo Trio, a artista se apresentou no Casino de Estoril como atração do concorrido carnaval de 1966. Aquela visita a Portugal rendeu primeira página no mesmo *Diário de Notícias*, onde Elis já recebia *status* de grande estrela da música na matéria “Miss bossa nova (Elis Regina) Jair Rodrigues e Zimbo Trio chegaram de avião”¹⁰. Sobre a segunda visita ao público português, o texto publicado na coluna “Últimas Notícias” do *Diário de Notícias* destacava:

Lembram-se de Elis Regina, do Carnaval de há dois anos atrás? Aquela moça simpática, simples, de boca rasgada, bulício nos olhos e uma voz fresca e melodiosa? Se a vissem ontem não a reconheciam. Com um deslumbrante “mini” em Jersey-oiro, uma cabeça de Mía Farrow, uma graciosidade de Mireille Mathieu, todos os sorrisos de Jair Rodrigues, o à-vontade da vedeta lançada no disco e no “music-hall” internacional, os requebros do samba, a síntese feita simplesmente pelo estudo e aplicação e mais ou menos bulício nos olhos faiscantes, a mesma boca rasgada no corpo desengonçado e travesso, Elis Regina-1968 deixa a perder de vista a outra, a de 1966. O talento, a voz, a presença, fizeram de Elis Regina o grande cartaz do espetáculo único do Casino Estoril. A televisão a levou a todos os cantos do País. E esse júri imenso pode confirmar o êxito merecido da grande voz do Brasil moderno. Badden Badden, Chico Buarque, António Carlos Jobim, Venicius (sic) de Moraes, António Adolfo, todos saíram engrandecidos do show de categoria internacional. Regina é de facto, uma rainha. Uma rainha cujo trono assenta no talento, na voz, no ritmo do espetáculo, nas palavras indispensáveis e na perfeição do conjunto. Regina venceu e convenceu. De

modo a desejarmos que volte depressa e com mais vagar...¹¹

Além da reformulação visual, merecia atenção o novo formato de *show* de Elis Regina. O texto insinua um processo de reformulação da própria música ante a surpresa do novo visual da cantora e do formato arrojado de seu *show*. E de fato a cantora buscava explorar outras facetas vocais, acrescentando ao seu canto eloquente novas nuances –, advindas principalmente do ambiente sonoro da bossa nova e do *jazz*.

Aquele era também o momento em que Elis Regina investiria numa carreira internacional, dado importante que o excerto acima não deixa de frisar, propagado em todos os meios que cobriram a passagem da cantora por Portugal. Antes mesmo da chegada de Elis, a revista *Platéia* destacaria: “Elis se prepara para viajar para fora do país. Buenos Aires, Uruguai e mais tarde Paris. O mês de Outubro todo no Olympia. Onde ela esteve e onde recebeu os aplausos e a consagração do público que naquele tempo ainda não a conhecia”.¹² A revista *Flama* elencaria os êxitos da cantora em solo francês naquele ano: duas temporadas bem-sucedidas no Olympia de Paris e uma apresentação no Concurso de Gala Internacional do Midem, evento musical promovido pelo mercado fonográfico em Cannes. Portugal seria uma das escalas desse voo musical de Elis Regina.¹³

Além da cobertura pelos meios jornalísticos, a música de Elis seria divulgada em Portugal através de especial para a televisão transmitido em rede nacional naquele fim de ano. Trechos desse programa foram recolhidos e compartilhados por fãs da cantora brasileira em sítios como o YouTube, portanto estão à mão na atualidade. Aquelas imagens meio foscas de coloração preto-e-branco-azulado, recortam e entremeiam momentos de Elis Regina em Portugal. Das falas sérias e compenetradas sobre música

brasileira numa espécie de conferência, passa-se a momentos em que Elis passava por Lisboa, conversa com artesãs, faz turismo por monumentos. No meio disso tudo surgem *flashes* da cantora com seu grupo, formado por nomes como Erlon Chaves (maestro), Antônio Adolfo (piano), Roberto Menescal (violão), Wilson das Neves (bateria), Hermes (percussão) e Jurandir (baixo). São momentos de pura irreverência no palco. Como numa brincadeira, as vozes daqueles instrumentos musicais desafiam a cantora. E ela não se faz de rogada, cai dentro daquela roda onde, juntos, mesclam-se vários sotaques musicais: *Jazz*, bossa nova, samba, *chanson française* ... todos urdidos num ambiente onde o balanço e o suingue sobressaem, marcando o tom de festa quente e descontraída. Tais momentos, reunidos, entretecem um perfil multifacetado de Elis Regina.

No repertório apareciam canções como as já citadas *Upa Neguinho* e *Lapinha*, mas também *Wave* (Tom Jobim), *Deixa* (Baden Powell/Vinicius de Moraes), *Samba da benção* (Baden Powell/Vinicius de Moraes), esta última em versão parcial em francês. O tom descontraído que se percebe ali acaba por se sublinhar nos próprios elementos estético-formais que compõem as canções. Neste ponto, vale trazeremos um trecho desse programa especial onde Elis Regina, sintetiza, em linhas gerais, a cena musical brasileira dos últimos anos.

A música brasileira de dez anos atrás, quer dizer, do período que antecedeu dez anos atrás, não era uma música que as pessoas pudessem levar tranquilamente para dentro de suas casas e que as pessoas ouvissem sem corar. Porque eram histórias estranhíssimas, meio chegadas a um tango argentino. Aquelas coisas dramáticas, “à luz difusa do abajur lilás”. Aquelas coisas que não tem nada que ver. Então, as pessoas chamadas de bom gosto e de bons princípios não levavam a

música pra lá. Foi quando um grupo de “revoltosos” musicais, pra falar assim, resolveu que devia de fazer um tipo de música, porque a música americana que era feita naquela época e que era escutada naquela época por todos eles realmente não tinha muito a ver, a não ser musicalmente, com o que cada um pensava a respeito de música, a linguagem era completamente outra. Gradativamente, a coisa foi ganhando vulto. Porque eram todos estudantes, conseqüentemente essas coisas, essas músicas, essas reuniões passaram ao conhecimento dos universitários em geral. Esse movimento chegou ao conhecimento de uma gravadora que, graças à visão de seu diretor na época, André Midani, graças à visão, ao espírito largo, e tudo o mais, permitiu que fosse feito um disco. Depois os estudantes exigiram que essa gente começasse a se apresentar pra eles e aí começaram a se apresentar, a acontecer os festivais de música moderna. A coisa foi crescendo, e em 58, entre 58 e 59, aconteceu de estourar como sucesso no Brasil a primeira gravação de João Gilberto, com *Chega de Saudade*, que foi o primeiro samba da linha chamada bossa nova, feita no Brasil. E encontrei dentro da Música Popular Brasileira a possibilidade de me exprimir e que as pessoas me entendessem, que eu chegasse dentro das casas das pessoas sem que elas se corassem por causa dos temas.¹⁴

Predomina nessa passagem uma ânsia por linguagens aptas a dialogar com seu tempo, posicionamento que compartilhava com outros grandes nomes de sua geração. A bossa-nova, nesta passagem, é fruto dessa busca incessante e é aclamada como possibilidade de conferir sentidos às demandas não só musicais, senão existenciais, de uma época. O canto descontraído e irreverente é conquista advinda de uma estética bossanovista. Nisto, alguns elementos estético-formais tinham papel fundamental, como, por exemplo, os versos inspirados em linguagem coloquial. Essa foi uma inovação que muitos atribuíram a Vinicius de

Moraes, embora fosse marca também de alguns de seus contemporâneos, como Newton Mendonça e a própria Dolores Duran. A esse respeito, o pesquisador Adalberto Paranhos acrescentaria:

...o coloquial das letras se transferia para o estilo de interpretação e vice-versa. Embora não se possa reduzir os diferentes estilos de interpretação presentes na Bossa Nova a um denominador comum, mesmo aqui subsiste uma base interpretativa sobre a qual se identifica boa parte dos cantores que construíram o vocal bossanovista. Os efeitos contrastantes, caracterizados por bruscas alternâncias entre gritos e sussurros, estarão ausentes tanto nas composições quanto na maneira de cantar. A Bossa Nova radicaliza ao extremo alguns elementos que emergiam no intimismo do samba-canção. Abaixo o “campeonato de agudos vocais”, diria Augusto dos Campos. O operismo do bel-canto ruía ao som das vozes de João Gilberto e Nara Leão, os dois intérpretes mais incompreendidos da nova safra de cantores. Cantores “não-cantores”, aliás, na opinião de muitos. Onde já se viu ousar substituir os arrebatamentos grandiloquentes, de indesmentível apelo popular, pela “lágrima-seca” da Bossa Nova.¹⁵

Quando falamos em Elis Regina, logo vem à mente a eloquência da intérprete quando venceu o *I Festival Nacional de Música Popular* da TV Excelsior com a canção *Arrastão* (Edu Lobo/Vinicius de Moraes), em 1965. Um canto que destoava da estética bossanovista. Ao longo de sua carreira, a cantora experimentaria bastante em sua maneira de cantar, deslocando-se em traduções estéticas primorosamente elaboradas e construídas para se lançar a novos desafios, num constante exercício de lapidação. Como outros nomes da música brasileira – Milton Nascimento, Taiguara, Clara Nunes, para ficarmos com apenas alguns –, Elis Regina foi *crooner* em seus primeiros anos de carreira. E esse é um dado que não nos pode escapar.

Acostumada a entoar diversificado e amplo repertório de canções para manter aquecidas as plateias dos bailes em Porto Alegre, sua cidade natal, a cantora jamais abandonaria essa versatilidade tão exigida naquele duro começo, antes elevaria esse exercício musical às raias de uma interpretação que comungava o sentir com o cantar, num sofrido, angustiante e enlouquecido canto onde se interpelavam notas perfeitas e emoções aos atropelos, soluços, risos, tremores. Com tantos recursos vocais e respeitosa da sua própria trajetória musical, filiar-se a este ou aquele estilo musical parecia prática excessivamente territorializada para a artista quando revelada ao público brasileiro – meados dos anos 1960. Preferia transgredir os limites de escaninhos e combinar as referências atuais com outras informações sonoras. Era como se a artista mantivesse nas mãos as rédeas da própria história, sem submeter-se servilmente a modismos ou tendências musicais que não se harmonizassem com o edifício de referências e estilos que, pacientemente, vinha erguendo. A bossa nova seria mais um ingrediente de uma receita à qual Elis Regina ainda acrescentaria o tempero das grandes vozes – Elis sempre reverenciou nomes como Ângela Maria e Dalva de Oliveira –, pitadas de *jazz*, bolero, samba e, mais tarde, até mesmo do *rock*. Assim, mais do que se prender a esse ou aquele gênero, Elis apropriava-se de uma diversidade de índices sonoros para constituir trama que preservasse e mesmo ampliasse o espaço para a criatividade. Em suma, Elis buscava abolir as fronteiras entre o interpretar e o compor, entre o representar e o ser de fato, entre o dominar a técnica e o render-se à emoção.¹⁶

Em dezembro daquele mesmo ano de 1968, Vinicius de Moraes chegaria a Lisboa para realização de *shows* ao lado de Baden Powell e da

cantora Márcia. A passagem do poeta e compositor pela cidade recebeu especial atenção de publicações como o jornal *Diário de Notícias*. Nesse periódico, por exemplo, destacava-se o evento realizado pela sociedade de escritores e compositores teatrais portugueses em homenagem ao artista brasileiro na matéria “A recepção em honra a Vinicius de Moraes”¹⁷. Ali, reproduziam a fala do presidente honorário daquela entidade, Augusto de Castro, e trechos do discurso no qual o poeta, compositor e ensaísta português David Mourão-Ferreira fazia digressão pelos caminhos poéticos de Vinicius de Moraes, pontuando fases de sua obra literária até desembocar em sua atividade atual, a de compositor de música popular:

Poeta do amor – da mulher, da morte e da Lua –, Vinicius soube sempre satisfazer o gosto mais exigente dos exegetas mais esotéricos; mas soube também evadir-se do fechado círculo onde esses dons o tornavam incomparável – e descer à rua, e subir ao palco, e vir até junto ao povo para que não encontrasse fronteiras a amplitude de sua voz. Poeta da condição humana, nesta confusa hora de mutação em que todos vivemos, Vinicius tem igualmente sabido – como raros, muito raros, na poesia de qualquer língua – perscrutar alguns dos aspectos mais enredados da exploração do homem pelo homem, alguns motivos mais enigmáticos da angústia e da esperança que nos irmanam, alguns dos movimentos mais ocultos da grande vaga que nos arrasta e nos há-de fazer atingir o litoral de dias melhores, mas tem sabido, ao mesmo tempo, renovar em nossos dias aquele antiquíssimo ideal do trovador ambulante, que permanece adormecido na alma de cada poeta – e a mercê do qual, nesta Idade Média que nos coube em sorte, continua a outra Idade Média a manter-se viva. Poeta do passado tornado presente, poeta do presente tornado futuro, Vinicius é um escândalo, Vinicius é a luz a romper dentro da nossa penumbra.

No arremate de seu discurso, Mourão-Ferreira vale-se de grande sensibilidade para demarcar o lugar do poeta, compositor, cantador, do artista Vinicius de Moraes: um narrador de seu tempo e lugar, que fez de sua obra fecho de luz que desvela cotidianos. Assim, o poeta tornava-se pensador do cotidiano, e sua incursão na música, amplificação de sua sensibilidade. O texto de Mourão-Ferreira enreda-se pela subjetividade. Por vezes, arquiteta metáforas, aproveitando-se de nesgas de espaço para efetivar sua comunicação. Na dobra de cada frase, desdobram-se comunicados: “... e a mercê do qual, nesta Idade Média que nos coube em sorte, continua a outra Idade Média a manter-se viva.”. Na frase aqui marcada, Mourão-Ferreira cria um jogo onde a Idade Média é símbolo de reverência e desprezo. Reverência quando se remete ao passado, aos tempos dos trovadores. Desprezo quando tomada como símbolo que representa a nebulosidade do agora. Embora possamos vincular suas palavras a contextos plurais, parece-me ecoar por essa passagem a ideia de sentimentos compartilhados por brasileiros e portugueses em relação aos regimes autoritários que dirigiam os seus países naquele momento. Ditadura Militar no Brasil, Salazarismo em Portugal. Figura nas entrelinhas o discurso de resistência ao autoritarismo. Essa artimanha permitiria que a angústia de viver sob o signo da ditadura reverberasse pelas páginas do *Diário de Notícias*, jornal, que, em muitos de seus textos, mostrava-se simpático ao governo naquele momento.

No dia 14 de dezembro de 1968, uma crítica do *show* de Vinicius de Moraes ladeava canto de página da coluna *Últimas Notícias* com a nota “Costa e Silva assumiu novos poderes e suspendeu o congresso”. Nos dias que seguiram, as restrições decorrentes do Ato Institucional nº 5 – AI-5 –

passariam a ser manchete. Embora se valesse de tonalidade neutra, boa parte dos textos que informava sobre essa nova fase da ditadura militar brasileira projetava-se a partir dos discursos de representantes do governo Costa e Silva. Mesmo olhando desconfiadamente para o endurecimento da Ditadura Militar, o *Diário de Notícias* dava à nova fase do regime brasileiro feição de resposta à crise política, à corrupção e ao risco da presença comunista. Na primeira página da edição de 16 de dezembro, a manchete gritava em letras garrafais: “Brasil: tranquilidade em todo país. Há unidade e solidariedade entre todos os membros das Forças Armadas”. Logo abaixo, em letra discreta, a chamada se completava: declarou o ministro do exército, General Aurélio de Lira Tavares. Evidentemente, para o olhar mais desatento, ficaria apenas a neutralidade da mensagem de paz.

A matéria que foi abrigada na seção “Actualidade Internacional”, costurava vários trechos de declarações do General Jorge de Araújo Rabelo Pinto, comandante da Escola de aperfeiçoamento de oficiais, em que prevalece o argumento de contenção à ameaça comunista: “O comunismo está a desenvolver a guerra revolucionária no nosso país para tentar assumir o Poder, infiltrando-se nos lares, nos colégios, nas Universidades, no clero e nas nossas organizações militares”¹⁸. Essa breve parada nas repercussões sobre o AI-5 nos dão conta da ambiência daquele momento em que Vinicius de Moraes passava em Portugal. E mesmo da força de gestos como o do texto de Mourão-Ferreira num cenário marcado pela presença de uma ditadura. Como vimos, aquelas metáforas endereçadas a homenagear o poeta brasileiro também serviam de mote para informar sobre a situação política de Portugal e, também por essa via, costurar uma identificação com o Brasil.

O texto de Mourão-Ferreira sobre Vinicius de Moraes ainda seria motivo de nova matéria do *Diário de Notícias*, quando publicado na íntegra no caderno *Artes e Letras*, do dia 12/12/1968. Assim, repercutia ainda mais o seu conteúdo e a presença daquele nome brasileiro em Lisboa. Interessante notar que parte dessa ampla divulgação se dá por conta do próprio perfil multifacetado de Vinicius de Moraes. Normalmente, o *Diário de Notícias* dedicava pequeno espaço à música popular, contemplada sobretudo em curtas notas publicadas nas colunas *Vida Artística* e *Últimas notícias*. À literatura consagrava maior atenção, principalmente por meio do caderno *Artes e letras*, onde o leitor desfrutava de variedade de textos, inclusive de resenhas críticas extensas. No caso de Vinicius de Moraes, como era expoente tanto da música popular quando da literatura brasileira, seu nome transitava por um canto e outro daquele periódico.

Se a presença de Vinicius por si só havia causado agitação na cena artística portuguesa, seu *show* com Baden Powell e Márcia despertaria grande curiosidade. O *Diário de Notícias* cobriria inclusive os ensaios, estimulando o público a ver tudo aquilo de perto. Entre as surpresas em cena mencionavam a presença de um fado que Vinicius compôs a pedido de Amália Rodrigues, além da leitura de carta a Chico Buarque, previamente apresentada em texto publicado no *Diário de Notícias*:

Lá dentro, o palco enche-se ... de simplicidade. Uma estrutura metálica, descarnada e sóbria; uma bancada da madeira com três buracos no tampo (para a garrafa de “whisky”, para a soda e para o copo); um banco onde Baden criará; um estrado para Márcia actuar (...) Quando, logo à noite, o Villaret for estreia de gala, esse ambiente terá mais ambiente. Vinicius de Moraes vai sentar-se na sua bancada e vai começar por ler uma “Carta a Chico Buarque de Holanda”, datada de treze

de Dezembro de 68. Abre assim: “Chico, querido: Pois, pois. Aqui estamos nós, Márcia, Baden e eu, na “boite” e no teatro mais prestigioso de Lisboa, o “Ad Lib” e o Teatro Villaret de meu querido amigo Raul Solnado, para fazer um “Showzinho” de música e poesia meio “Ad Lib” também, como gostamos de apresentar – bem informal, em comunicação bem íntima com as pessoas.” (...)”¹⁹

Chamava a atenção o clima descontraído que se prometia naquela apresentação. A carta a Chico Buarque servia de demonstração de afeto e amizade, um prenúncio da atmosfera aconchegante que se pretendia instalar no teatro. No entanto, naquela ocasião ela também se vertia em relato de solidariedade a Chico e aos brasileiros pela situação política grave que se intensificaria com o decreto do AI-5, ocorrido no mesmo dia em que Vinicius estreou seu *show* em Lisboa.²⁰

Prevalece nas críticas do *show* o seu caráter despojado, adequado para um tipo de música que se assentava no solo da linguagem moderna. Vinicius, Baden e Márcia, segundo crítica do *Diário de Notícias*, ofereceram ao público “...uma imagem musical e poética do Brasil de agora”²¹. A matéria jornalística aqui referida destaca a sofisticação do espetáculo, o virtuosismo dos artistas e o entrosamento musical entre eles. Percebe-se ainda um amadurecimento dos brasileiros com relação à representação do próprio país, finalmente credenciado como interlocutor na cena musical contemporânea, em superação da condição de refém do próprio exotismo.

O Brasil da bossa nova, da música que sem fugir à raiz embebida no solo brasileiro se depurou, decantou e apresenta uma feição que a distância do convencionalismo dito folclórico, esteve ontem no palco do Teatro Villaret, aliado à poesia de expressão

pura de um grande poeta, pelas mãos, voz, coração e espírito das figuras que constituem o trio intérprete do “show” recital Vinicius-Baden-Marcia. (...) quando Vinicius de Moraes declamou o seu poema “Dia de Sábado”, falou dos intérpretes, comentou os trechos e cantou alguns deles – “Rancho das Flores” foi belo exemplo: quando a voz escura ressumante de interioridade e emoção, de Márcia interpretava tão penetrantemente “Eu e a Brisa”, “Labareda”, “Samba da Lapinha”, ou “Só por amor” e, ainda, Baden preludiava, improvisava, acompanhava ou tocava a solo aquele “Berimbau diabólico” em que há acentos das “lutas de capoeiragem” ou uma satírica e virtuosística “Homenagem”, que era toda a essência e razão do “show” que concentrava no palco do Villaret.

Ratifica-se a Bossa Nova como um investimento em uma linguagem contemporânea. A faceta coloquial-poética de Vinicius de Moraes, já mencionada, entremeava a condução daquele *show*. E tudo isso conferia à cena ares de atualidade. No entanto, como Elis Regina, Vinicius não se sentia circunscrito a um modelo de canção. Na verdade, suas parcerias com Baden Powell sinalizavam uma renovação da estética bossanovista. Em entrevista à revista *Flama*, o compositor é questionado sobre qual seria o intérprete ideal de suas canções. A resposta refaz seu percurso por variados territórios da canção brasileira:

Na fase imediatamente anterior à “bossa nova” minha maior intérprete foi Elizete Cardoso. Depois do movimento, na minha opinião ninguém cantou melhor minhas composições com Antônio Carlos Jobim e Carlos Lira que João Gilberto. Para minha parceria com Baden Powell, especialmente nossos afro-sambas, a grande intérprete foi Elis Regina. Um outro tipo de composição que fiz, sobretudo com Baden Powell, e mais chegado ao samba tradicional – o que chamamos de “sambão” – teve em Ciro Monteiro um intérprete inimitável. Mas cantoras como Nara Leão, Wanda Sá,

Maria Betânia e Márcia têm, eventualmente, e cada uma a seu modo, dado o máximo em determinadas canções.²²

E de fato os elementos da Bossa Nova elaborados no repertório de Vinicius como que demonstravam a fertilidade de um gênero que não cabia num único rótulo, tampouco em vários “sub-rótulos”, se assim se quisesse vencer o desafio de classificar o repertório diversificado e sempre surpreendente do artista. Entretanto, aquele “quê” de modernidade nas temáticas, na ousadia instrumental, nos encontros marcados pela espontaneidade e respeito entre artistas de altíssimo quilate, permaneceriam como marca de sua arte. Na mesma entrevista, defendia ainda a ideia de que era preciso “...despaternalizar a cultura, despi-la dos fardões acadêmicos, desencartolá-la, vesti-la de trajes civis, e de preferência na linha-esporte”.²³ A pretexto desse, que antes significava um cuidado especial com a linguagem, de forma a adequá-la ao seu tempo, de forma despretensiosa e a um só tempo sofisticada, Vinicius encontraria o percurso para a liberdade, fosse ela estético-criativa, política ou social. Nessa linha argumentativa, reforça-se a música como campo onde prevalece a fruição e experimentação.

Nosso breve mergulho por falas, canções e entrevistas de Vinicius de Moraes e Elis Regina nos dá contornos do turbilhão de debates sobre música presente naquele final da década de 1960. Sobressai nos discursos de – e sobre – Elis Regina e Vinicius de Moraes a caçada por linguagens musicais atuais, que traduzissem aquele instante em que a ânsia pela inserção na modernidade agitava debates políticos, econômicos, culturais e estéticos.²⁴ Tal questão também povoava os círculos de discussões sobre a

própria cena musical portuguesa. É o que percebemos, por exemplo, na entrevista de Simone de Oliveira à revista *O Século Ilustrado*, quando a cantora é questionada sobre a edição do *Grande Prêmio da Canção* daquele ano de 1966:

– O que pensa do panorama da música ligeira portuguesa? Perante o concurso deste ano, quais são as perspectivas de nossas canções se imporem no estrangeiro?

– Os nossos compositores ainda não se encontraram. A nossa música tem dificuldade em atravessar fronteiras. É tudo uma batalha. É claro que nossas canções têm de evoluir e quanto mais depressa melhor. Temos de sair do regionalismo fechado em que vivemos, arranjar uma linha melódica que prenda a atenção do ouvinte, como já aconteceu nos tempos idos.²⁵

A problemática apontada é próxima à brasileira, ou seja, move-se no desafio de uma pesquisa incessante de linguagens que acrescentem vários sotaques ao grande debate musical da época. Vale lembrar que, numa época caracterizada pelo espanto ante a rapidez das mudanças tecnológicas, comportamentais, culturais e políticas, não só a música, mas todas as formas de expressão, buscariam traduzir tal cenário. Uma possibilidade frutífera no domínio musical seria um discurso permeado de vários sotaques, harmonizados de forma tal que tudo resultaria num produtivo diálogo, aberto a novas experimentações. Compreende-se sob esse ângulo a preocupação expressa na fala de Simone de Oliveira com uma dicção musical reconhecível e ao mesmo tempo contemporânea. No caso dos artistas brasileiros aqui lembrados, Elis Regina e Vinicius de Moraes, essa tarefa tomava ares de empreitada bem-sucedida através de múltiplas experiências da MPB. O impasse posto à música portuguesa era questão

corrente nos meios de divulgação aqui pesquisados. Às vezes até mesmo nomes da música brasileira davam um ou outro palpite no tema, como fez Chico Buarque, quando convocado a discorrer a respeito em entrevista à *Plateia*: “Precisa de haver uma renovação na música popular portuguesa. Ficaram muito no fado. Eu gostaria de os ver criar uma coisa mais moderna, e trazê-la aqui para o Brasil.”²⁶

De certo modo, a atenção dada ao caráter moderno da música brasileira pelas publicações portuguesas abria espaço para se pensar caminhos para a inserção da própria música de Portugal na modernidade. O destaque à maneira como Elis Regina cantava e à *performance* realizada no *show* de Vinicius de Moraes em críticas do *Diário de Notícias* nos dão pistas disso. A depuração do caráter folclórico, a simplicidade, a síntese de elementos nacionais misturados a índices da música internacional são reverenciados pela crítica como vias de inserção na modernidade. No entanto, figura nessa equação o que se esperava do artista português quando posto em contato com outras cenas, fosse através de *shows*, discos ou eventos como festivais de música popular. Em muitos casos, colava-se em cantores portugueses o rótulo de fadista, dificultando a projeção de sua música quando se evocava outras sonoridades. É o que percebemos, por exemplo, em trecho de entrevista em que Simone de Oliveira discorre sobre dificuldades de ordem contratual enfrentadas no mercado. Dificuldades essas que revelavam também a problemática artística:

- Nesse caso, que lhes resta fazer, para subsistirem?
- A Emissora Nacional garante-nos trabalho. Sempre podemos recorrer ao Brasil, mas aí outro problema surge. Querem que cantemos gratuitamente em casas de fado como se na vida só fôssemos saudosistas. Ora,

quando um cantor brasileiro vem a Portugal, por muito mau que seja, ele é pago e bem pago. Não vejo razão para não acontecer o mesmo quando lá nos deslocamos. Em conclusão, as possibilidades no Brasil também são limitadas.²⁷

No discurso de Simone de Oliveira avultam-se as restrições: restaria ao artista português cantar em casa de fado quando visitasse outras paragens? Para um público de imigrantes? Nesse cenário onde a música era tão debatida, um espaço um pouco mais arejado e que permitiria a projeção de nomes como Simone de Oliveira seria o palco dos festivais. A ambiência desses eventos, a repercussão em revistas e jornais, criavam um clima de cosmopolitismo musical. De certa forma o desejo de renovação impulsionava artistas agremiados naquele espaço a solapar barreiras e erguer pontes. No FIC, justamente por se tratar de um evento internacional, artistas de variados países circulavam, faziam-se conhecer e tramavam encontros musicais.²⁸ Foi através daquele palco, por exemplo, que Elis Regina tomou conhecimento de Simone de Oliveira e com ela se identificou.

Conheço mal a música portuguesa. Julgo, aliás, que meu desconhecimento é semelhante ao que existe em Portugal sobre música brasileira. Tenho um disco de Amália, mas nunca a vi actuar. E parece-me que é importante ver actuar uma artista que, segundo me dizem pessoas esclarecidas, é vantajoso ver exprimir-se na sua totalidade, não só através da voz, mas também dos gestos. Assim, a minha predilecção vai pra Simone de Oliveira, cujo ecletismo me agrada profundamente. A presença de Simone no I Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro deixou, aliás, em quantos então a escutaram uma recordação indelével.²⁹

A recordação de Elis Regina do nome de Simone de Oliveira emerge da versatilidade da artista portuguesa, que defendeu a canção *Começar de novo*, de Nóbrega de Sousa e David Mourão-Ferreira na primeira edição do FIC (1966). Nesse ponto, Elis deixava entrever, novamente, um comprometimento com a grande questão da época: uma linguagem que buscasse ser mais moderna, revestida de ecletismo musical. Vale destacar a percepção de Elis no tocante à falta de diálogo entre os dois países nesse domínio. Num de seus conhecidos arroubos de sinceridade, até arriscaria a dizer que, naquele momento, tampouco Portugal conhecia a música feita no Brasil. A fala da artista nos chama a atenção para a própria repercussão e circulação da MPB no cenário português, tema que se destaca nas páginas desse artigo. Naquele cenário onde muito se cantava e se falava sobre música, Portugal tinha amostras da agitação do circuito da MPB. No entanto, as investidas do mercado e dos artistas brasileiros em Portugal eram ainda um tanto quanto irregulares. Algumas presenças foram mais constantes, outras, mais esporádicas. A própria Elis Regina, ao que tudo indica, só voltaria a Portugal no final dos anos 1970. Mesmo a distribuição de discos de artistas da MPB se dava de maneira ineficiente. A entrada mais incisiva da música brasileira na cena portuguesa aconteceria no final da década de 1970. E é para lá que partimos neste instante seguindo o percurso de Elis.

Transversal do Tempo e outros agitos: a MPB ecoa retratos do Brasil

Princípio de 1978. A imprensa noticia o retorno de Elis Regina a Portugal decorridos anos de sua última visita. Dessa vez, a cantora chegaria

a terras lusitanas como atração principal da noite de encerramento do Festival da Canção da RTP. A artista brasileira ainda integraria o júri dessa edição do evento. No dia 18 de fevereiro, o público português pôde acompanhar pela televisão a consagração de *Dai Li Dai Li Dou*, composição de Carlos Quintas e Vitor Mamede, defendida pelo grupo Gemini, como grande vencedora do festival. E, de brinde, assistir à Elis Regina e sua trupe, que fecharam o evento com *show* onde entoaram repertório de seu trabalho mais recente, o espetáculo *Transversal do Tempo*, retrato do Brasil riscado por voz grave e angustiada.

A repercussão do Festival da RTP e do *show* de Elis Regina nos dão o tom das mudanças no cenário político e cultural daquele momento. Em matéria publicada no jornal *Diário de Notícias*, Alice Vieira noticia a diluição da importância dos festivais. A agitação provocada por tais eventos agora parecia localizar-se no solo da memória. Em sua argumentação, a jornalista salienta o próprio cenário de abertura política experimentado por Portugal desde a Revolução de Abril de 1974 como vetor a ser considerado.

Quando não se podia falar abertamente dos problemas que nos afligiam, o Festival era uma maneira de se tentar dizer alguma coisa, as canções eram, na sua maior parte, uma tentativa de reagir ao “nacional cançonetismo” imperante, e de cantar, nas entrelinhas, aquilo que não se podia dizer ou escrever de outra maneira.³⁰

Os meios de expressão já não estavam circunscritos aos festivais de música popular no cenário pós-salazarismo. Somavam-se a isso outros fatores, até mesmo mais importantes. Para Alice Vieira o desgaste dos festivais estava intimamente ligado a questões comerciais. Assim, sua

argumentação encaminha-se para o debate sobre a própria qualidade das canções selecionadas no evento:

É evidente que, ao ouvirmos as doze canções, chegamos à conclusão de que a escolhida – “Dai Li Dai Li Dou”, de Carlos Quintas e Vitor Mamede, interpretada pelos Gemini – está longe de ser a melhor canção, com uma música banal e uma letra confrangedoramente pobre. Mas o Festival da Eurovisão não é propriamente um festival de qualidade, mas um festival de canções comerciais (no mau sentido da palavra, entende-se), de que se faz uma gigantesca promoção por todo o Mundo para encher de dinheiro as etiquetas do disco. (...) O que verdadeiramente importa é que a cantiga entre no ouvido, seja fácil e mexidinha, e possa ser cantada noutras línguas.³¹

Assim, o fracasso do festival se associava à preferência por canções alinhadas ao padrão em voga no Festival da Eurovisão, ou seja, aquele de caráter mais comercial. Como vimos, os vencedores do Festival da RTP ingressavam no Festival da Eurovisão. Se por um lado, enviar canções e candidatos com chances de vencer aquele festival daria maior visibilidade à música portuguesa, por outro, reduzir-se a um formato de canção para se chegar a esse fim sacrificava a própria criatividade dos festivais. O argumento apreendido por meio do texto de Alice Vieira ganha coro noutros veículos e paragens.³² Nessa e noutras matérias do período, o *show* de Elis Regina é aclamado como grande momento daquela noite, tanto pela *performance* da intérprete e de seu grupo, quanto pela qualidade das canções ali entoadas. Nas percepções dos críticos, assistia-se a um descompasso entre o *show* de Elis e as canções apresentadas minutos antes no Teatro Villaret. Descompasso que sugeria caminhos mais criativos para a canção naquele tempo.

Vinda do Rio de Janeiro expressamente para estar presente no Teatro Villaret, Elis Regina foi a grande intérprete da música brasileira que todos conhecemos. Sem cedência de qualquer espécie (apesar das muitas palmas era evidente que aquele não era o seu público e apesar disso ela não modificou um milímetro o seu comportamento), sem recorrer a nenhuma espécie de demagogia (meu Deus! que ainda existe um artista brasileiro neste mundo que não vem dizer ao público português que está maravilhado por se encontrar em Portugal), Elis Regina foi um exemplo notável de como se pode fazer um espetáculo musical de grande qualidade. Demonstrando um nítido progresso de há cinco anos para cá, Elis Regina apresentou canções de grande impacto como, por exemplo, o “Futebol” [Aqui é o país do futebol, de Milton Nascimento e Fernando Brant], “Deus lhe pague” (esta da autoria de Chico Buarque, mas que ela soube interpretar à sua maneira pessoal, afastando para longe qualquer tentativa de comparação), o “Caipira” [Romaria, de Renato Teixeira] e muitas outras – que nos trouxeram uma realidade brasileira bem diferente dos carnavais turísticos e de outros cartazes mais ou menos publicitários que por aí abundam.³³

O trecho aqui recortado demarca o ar de denúncia que entremeia o *show* de Elis Regina. No palco do Teatro Villaret, a cantora e sua trupe – integrada por César Camargo Mariano (teclados), Nathan Marques (guitarra e violão), Crispin Del Cistia (guitarra e teclados), Fernando Sizão (Baixo) e Dudu Portes (bateria e percussão) – compunham narrativa musical sobre o Brasil daquele instante, valendo-se de canções que expunham suas belezas e mazelas, suas desigualdades e injustiças sociais, a garra de um povo que enfrentava os problemas e impasses de se viver sob o signo de uma ditadura que se arrastava por anos e agora dava seus primeiros sinais de abertura política.

A trama sonora de cor roqueira recriava uma ambiência urbana e tensa que abrigaria um canto de angústia e ira. A voz de Elis era vidro rompendo nó na garganta, navalha afiada a desvelar quadros duros da realidade brasileira. Cada canção surgia como manchete de jornal: “As coisas que eu sei de mim/ São pivetes da cidade/ Pedem, insistem e eu/ Me sinto pouco à vontade/ Fechada dentro de um táxi/ Numa transversal do tempo/ Acho que o amor é a ausência de engarrafamento”³⁴. Cada gesto vocal espalhava-se por todo o corpo. A acidez do discurso também se comunicava pela expressão urgente esboçada nos olhos. A ironia se delineava num sorriso de canto de boca. As mãos insistiam por atenção. E ao desafiar seus limites, Elis Regina converteria a estridência da voz em arma de denúncia e resistência.

Naquele *show* transmitido pela RTP, a cantora encarnava o papel que ela própria atribuiria ao artista, o de repórter “do seu tempo, do seu povo, da sua cultura”³⁵. Como dito, o *show* realizado em Lisboa trazia parte do repertório do espetáculo que Elis apresentava no Brasil, o *Transversal do Tempo*, cujo roteiro fora assinado por Maurício Tapajós e Aldir Blanc. No espetáculo, a cantora e sua trupe questionavam o estado de mudanças das coisas naquele cenário que sinalizava para uma abertura política, embora conduzida pelo próprio regime autoritário. Como reagir a algo tão paradoxal? – indagava *Transversal do Tempo* em sinal de alerta.³⁶

Levar aos palcos do exterior o mesmo *show* que apresentava no Brasil era prova incontestável do amadurecimento da cantora, que naquele instante reiterava sua autonomia na condução da carreira. Em meados da década de 1970, o casal Elis Regina e César Camargo Mariano tomaram as rédeas das próprias carreiras mediante a criação da produtora TRAMA. Na

mesma época também passaram a adotar uma conduta mais comprometida com sua classe, atentando para os problemas enfrentados pelos músicos, inclusive em relação aos direitos trabalhistas e de arrecadação. A questão entremearia espetáculos, como o próprio *Transversal do Tempo*, e ainda os impulsionaria a um gesto mais efetivo, qual seja, a fundação da ASSIM, associação de intérpretes de músicos presidida por Elis Regina. Atenta às demandas de seu tempo, a cantora forjava no palco um espaço de luta e liberdade. Ali, faria uma autorreflexão sobre a profissão e questionaria a própria imagem do artista. Despindo-se de todo o *glamour*, fazia-se simples operária da canção.

Através de seus *shows* Elis e sua trupe esforçavam-se ainda por pensar o Brasil. Não abririam mão desse compromisso em nome de uma carreira internacional desvinculada de seu país. Assim, não se restringiriam a um modelo de canção, ou a um repertório brasileiro já decorado pelo público estrangeiro. Cantar fora motivaria superar estigmas sobre seu país: “O Brazil não conhece o Brasil. O Brazil nunca foi ao Brasil”, já alertavam os versos da canção *Querelas do Brasil* (Maurício Tapajós/ Aldir Blanc) no espetáculo *Transversal do Tempo*.

Depois de Portugal, Elis Regina daria seguimento à turnê europeia, passando por Roma, Milão, Paris e Barcelona. O texto lido por ela em apresentação no Teatro Sistina em Roma reforça a argumentação que aqui enredamos: “Carmen Miranda morreu nos anos 50. A Europa precisa entender que não somos um povo só de carnaval. Temos nossa tristeza. E não vim para fazer qualquer concessão. Vou cantar o que canto em meu país.”³⁷ Na visão de Elis caberia à arte questionar e ampliar visões sobre o cotidiano. Valia-se assim de uma violência simbólica, quando despejava no

público um Brasil silenciado, composto de paisagens não emolduradas de um retrato oficial. A imagem aqui tracejada faz recordar a reflexão de Stuart Hall: “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas da diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.”³⁸ Através da música emergiam outras narrativas que davam notícia de um Brasil menos óbvio, de onde se captava uma tensão entre imagens tingidas de cores fortes e outras feitas de borrões de tinta ou de traços nervosos sobre fundo cinza. Em outras palavras, caía por terra a ideia de uma convocação para uma obra conjunta que pudesse traduzir o País para si mesmo e para os de fora dele, pela simples razão de não ser possível aprisionar o que a cada dia se afigurava mais fluido e em mutação. De forma surpreendente, o comprometimento com a inserção de nossa música no cenário internacional transcendia a solução fácil de trocar o velho Brasil pelo novo, resguardado o compromisso de sempre problematizar a questão, sem jamais fugir dela. Era por esse caminho, inclusive, que o diálogo com o estrangeiro se viabilizava, conquanto este também enfrentasse desafio semelhante. Mais que a estabilidade, apostava-se na agitação provocada por pela diversidade de temas e ideias, matrizes para uma representação multifacetada de um país consciente de sua inserção num contexto muito mais amplo onde participa como protagonista e não simples refém da história. “(...) acho que o importante é chacoalhar a cabeça das pessoas. Aliás, eu não vim para explicar, eu vim para confundir. Quero estabelecer confusão.”³⁹ A fala de Elis demarca, pois, a arte como esse espaço e veículo de reflexão.

Contempla-se nesta altura um cenário de abertura política tanto no Brasil quanto em Portugal. No entanto, com cores bem distintas. No Brasil se assistia a um processo de abertura política resultante principalmente do desgaste da estrutura ditatorial ante as demandas do cenário internacional. Os militares, por uma “questão de honra”, mantiveram-se no poder como maestros desse processo, ditando o ritmo de forma “ampla, gradual e irrestrita”. Tal comportamento gerava desconfiças em boa parcela da população, como sinalizava o próprio espetáculo de Elis Regina. Por sua vez, Portugal comemorava os primeiros anos livre do Salazarismo. As mudanças experimentadas repercutiam nos periódicos portugueses que, agora, exaltavam a liberdade de expressão. Nota-se aí um processo de reestruturação das linhas editoriais de importantes veículos. Assim, deslocariam inclusive modos de enquadrar outras realidades, como a brasileira. Nas críticas e matérias sobre a música brasileira, por exemplo, cria-se oportunidade para saudar Portugal como lugar onde os artistas gozavam de liberdade para se expressar. Sob essa conduta, também se formulam questionamentos a respeito do Brasil. Isso se percebe no comentário de Alice Vieira sobre o *show* de Elis Regina. Ao anúncio do itinerário da turnê da cantora brasileira pela Europa, a jornalista emendaria: “Esperemos que ele [o *show*] também possa ser apresentado no Brasil.”⁴⁰ O alerta suscita a questão: as denúncias veiculadas no *show* seriam permitidas no Brasil? Indagava-se sobre o próprio processo da abertura apontada no cenário político brasileiro. Nessa mesma linha discursiva é enquadrada notícia sobre os bastidores da gravação do programa especial de Chico Buarque para a RTP:

Chico Buarque, cada vez mais Chico Buarque. Um ilustre compositor-intérprete que tem sabido resistir (ao contrário de muitos outros), como apostar no futuro, sem reservas, na impossibilidade de cantar o presente. Chico Buarque, “nosso caro amigo”, terça-feira, à noite na Televisão, num estupendo programa: “Os Fados Tropicais de Chico Buarque”. A RTP pode orgulhar-se de ter produzido um dos seus melhores programas de sempre e talvez do próprio Chico. Soubemos que ele também gostou, quando por aqui passou a caminho do Brasil (onde viria ser detido, recordam-se?). Aqui pôde dizer coisas, aqui pôde cantar o que na Televisão de sua terra ou no palco lhe estaria vedado. Mas não é esse aspecto, importante aliás, o que mais merece destacar. Sobra um “show” inteiriço, linear, devidamente pensado e realizado. Fica a genialidade do poeta e compositor e a excelente integração dos artistas portugueses que colaboraram no programa: Carlos Paredes, Teresa Silva Carvalho, e Coro Feminino do GAC, entre outros.⁴¹

Se as identidades se constroem na relação com o outro, a liberdade que se fazia sentir em Portugal confrontava-se com o nebuloso horizonte político brasileiro. A detenção de Chico Buarque para prestar esclarecimentos sobre viagem a Cuba, onde tinha sido membro de júri de um festival de arte, avigoraria a desconfiança sobre o processo de abertura política brasileira.⁴² Ainda mais naquele instante em que se debatia o retorno de exilados políticos ao Brasil.

O especial de Chico Buarque foi transmitido em comemoração ao aniversário da RTP, que naqueles primeiros anos pós-Revolução de Abril de 74 buscava meios para se modernizar, inclusive em termos tecnológicos. O programa sobre o compositor brasileiro também representaria a RTP no Festival Internacional de Televisão de Montreux. Apesar de ter sido gravado em cores, chegaria aos telespectadores portugueses em preto e

branco, reiterando-se a urgência de uma adequação tecnológica da TV portuguesa aos padrões da época. O destaque dado ao especial de Chico Buarque e à presença de Elis Regina no festival da RTP são exemplos do acolhimento da arte e cultura brasileira pela emissora portuguesa. Naquele final dos anos 1970, a RTP investiria na importação de telenovelas brasileiras, que, com *Gabriela*, transmitida em 1977, iniciavam ciclo de grande sucesso em Portugal. Em 1978, por exemplo, a novela *O Casarão*, estamparia jornais e revistas, repercutindo o envolvimento do público português com a cultura brasileira avistada através dos folhetins da Rede Globo. Assim, uma série de temáticas e costumes passariam a ser assimilados ao cotidiano português. Juntamente com as novelas, chegavam suas trilhas sonoras, que, além de proporcionar o reencontro do público com artistas já conhecidos, apresentavam uma multiplicidade de nomes ainda ignorados em Portugal. E o que se ouvia pela tevê também marcaria presença através de discos que reuniam temas de novelas.

O sucesso dessas novelas e da música brasileira motivou o debate sobre esses campos da cultura do país. Na revista *Plateia*, por exemplo, delineia-se um panorama sobre a temática no artigo “Impacto de Gabriela reavivou atenção para a música brasileira”, de João Araújo, que, além de aplaudir as novidades oferecidas e reverenciar grandes nomes presentes na trilha de Gabriela, destaca a variedade de gêneros e estilos que chegavam através de alguns discos de artistas brasileiros editados no mercado português. Assim, sublinhava algumas coletâneas, como as que contemplavam obras de artistas como Dorival Caymmi, Chico Buarque, Milton Nascimento e do grupo Secos & Molhados.⁴³

No mesmo ano de 1978, o jornal *Diário de Notícias* abriria amplo espaço para reflexão sobre o Brasil através de matérias especiais de James Anhanguera, colaborador brasileiro dedicado à música de seu país.

Com “Gabriela” e agora com “O Casarão” e “A Escrava Isaura”, o Brasil – onde se fala a mesma língua portuguesa, mas normalmente, e apesar dos muitos falados convênios luso-brasileiros, tão distante de Portugal – passa a estar na ordem do dia: o linguajar baiano dos anos 20 e, agora, através de “O Casarão”, a fala das camadas mais ou menos marginais, jovens dos grandes centros populacionais daquela terra do outro lado do mar, passaram a estar na boca do povo nos transportes, nas repartições, entre a bica e outra factura, entre um lado e outro dos balcões, nas tascas e nos cafés. A partir do que seria lógico supor que, finalmente, os portugueses alargavam o seu conhecimento da cultura e das artes que – apesar dos convênios, e contra o uso da mesma língua portuguesa – se tem mantido tão distante. Seria lógico, mas não é.⁴⁴

No desencadeamento de seu texto, James Anhanguera esmera-se em traçar complexo panorama de diversos campos artísticos do Brasil, dando a ver que, embora o recente sucesso das telenovelas tenha criado impressão de mergulho intenso na cultura do país, o acesso a produção artística brasileira em Portugal ainda era restrito. Assim, ao enveredar no solo da música brasileira, o autor salienta:

(...) no campo da música, salvo um outro disco de algumas raríssimas exceções, continua-se a ter apenas as obras de um Chico Buarque, de Caetano Veloso, Gal Costa, Roberto Carlos, Néelson Ned e, agora, as bandas sonoras das telenovelas diárias da RTG. Mesmo de Caetano Veloso, nem tudo é editado. Mesmo do seu companheiro, ele também baiano, Gilberto Gil, não foram postos à venda em Portugal os seus últimos discos. E o que dizer de só serem conhecidos em Portugal – e mesmo assim através pequeníssima

difusão – as obras feitas por Milton Nascimento até 1974, ele que inclusive tem, a par com o seu contrato brasileiro, um compromisso com uma editora americana para gravar também nos Estados Unidos e é reconhecido nos principais centros de difusão musical como a voz mais importante surgida nos últimos anos? E o que dizer da literatura, do teatro, da pintura?⁴⁵

Naquele cenário que se agitava diante da música brasileira, muito ainda havia por ser descoberto. O impacto da obra de Milton Nascimento, por exemplo, seria intenso a partir de 1980, ano em que o artista foi aclamado pelo público em seu primeiro *show* num palco português, o do Coliseu dos Recreios, em Lisboa. A edição de seus discos mais recentes, a peculiaridade de sua obra e a repercussão de seu nome no exterior – aquele era mesmo o momento em que Milton daria maior atenção a uma carreira internacional⁴⁶ – seriam alguns dos ingredientes que impulsionariam seu sucesso na cena artística portuguesa nos anos 1980.

No decorrer de suas explicações, Anhanguera pontuaria importantes expressões da música brasileira, salientando o caráter experimentalista das obras de alguns artistas, caso dos já citados Gilberto Gil, Milton Nascimento e Caetano Veloso, mas também de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, dentre outros.⁴⁷

Nessa passagem pelo ano de 1978, cria-se oportunidade de visualização do processo de entrada mais incisiva da MPB em Portugal e mesmo da diversidade de meios por onde essa expressão artística ressoaria. Se a novela foi um importante veículo de disseminação, o vivo interesse de algumas publicações divulgaria ainda mais a música brasileira em Portugal. Digo isso pensando no semanário *Se7e*, por exemplo. Presente na imprensa local desde o segundo semestre de 1978, a publicação, que difundia notícias

sobre música, cinema e televisão, reservaria importante espaço à música brasileira através da divulgação de *shows*, resenhas de discos e entrevistas com artistas que passavam por Portugal. O mesmo pode-se dizer da revista especializada *Mundo da Canção*, cuja linha editorial contemplava uma música mais alternativa, ou, nas palavras da própria publicação

(...) uma outra música, ainda não totalmente elaborada (Roma e Pavia não se fizeram num dia...) que ousa servir-se da crítica formal (transgredindo “valores morais e/ou musicais”, o que lhe enfraquece o seu poder mercantil) e da subversão formal, que encontra sérias dificuldades em ser divulgada e promovida pelos “media” que, hélas!, é capaz de existir e subsistir independentemente dos mesmos, mercê dos diversos circuitos paralelos.⁴⁸

Ao lado de nomes da Canção Portuguesa, do *rock* e do *jazz* internacionais, figuravam personalidades da MPB, tais como Egberto Gismonti, Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina, Geraldo Vandré, Quinteto Violado, etc. Através da circulação de alguns desses nomes em publicações dedicadas a variadas camadas do público, nota-se como a MPB experimental de popularidade e ainda assumiria caráter vanguardista, combinação que tornou essa expressão artística instigante para o Brasil, Portugal e para diversas paragens do mundo. Em texto publicado no semanário *Se7e*, James Anhanguera falaria sobre o que

(...) está na base do fenómeno, a dita MPB: sobre ritmos e em arranjos tão diversos, do samba ao jongo, da bossa nova ao freve, da frigideira ao Rhodes 88, no canto e no-contracanto, muitas vezes tudo em contratempos, cada um na sua e todos na maior, eles ainda são sobretudo gente que canta, gente não stars, que falam da gente: “gente quer viver/ gente que ser feliz/ gente quer respirar ar pelo nariz/ não meu nêgo/ não traia nunca essa força não/ essa força que sai do teu

coração/ gente é pra brilhar/ não pra morrer de fome” (Caetano Veloso). Falo sobre MPB como falaria de jazz, músicas boas, embora às vezes enraizadas numa vivência musical e social muito específica, com pontos de vistas muito locais, quase sempre essas músicas falam do que no homem é universal: as questões, os problemas, as relações de vida. Não importa se Milton Nascimento canta em Português e não entende o que ele diz, diria um gaulês amigo, porque só com a sua voz ele explica tudo. E entretanto Milton (en)canta: “No sertão da minha terra/ fazenda é um camarada que ao chão se deu”.⁴⁹

Aquela música difícil de definir, provocadora de familiaridades e surpresas, atrevia-se a reunir uma diversidade de temas, gêneros, vertentes musicais, insinuando coloração universal. A MPB se plantaria em suas fronteiras largas. Talvez por isso mesmo fosse aberta ao contato, a erguer pontes que fomentariam ainda mais suas entradas em distintas paisagens. No caso específico da cena de Portugal, isso faz recordar dos próprios contatos entre artistas brasileiros e portugueses. Vale recordar experiências como a de Eugénia Melo e Castro, cantora e compositora portuguesa, que, já em seu primeiro disco, intitulado *Terra de Mel*, de 1982, reuniu compositores e músicos brasileiros, iniciando parceria frutífera com Wagner Tiso, maestro que assinou os arranjos daquele álbum. E de Sérgio Godinho, que em 1983 lançou seu disco *Coincidências*, realizado a partir de canções feitas em parcerias com nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque, Ivan Lins, João Bosco e Novelli.

Na pluralidade de artistas, temas e debates sobre a MPB, soergue uma imagem multifacetada que enriquece as muitas representações sobre o Brasil. A paisagem mirada nas páginas desse artigo surge através da rota que escolhemos, ou seja, os percursos da cantora Elis Regina na cena artística

portuguesa. Através desse caminho, foram brotando questões, surgiram outros personagens, promoveram-se diálogos e intercruzamentos que avivaram toda uma trama rica e complexa.⁵⁰ Assim, descortinaram-se mudanças em relação a reverberação da música brasileira nas décadas de 1960 e 1970 e inauguraram-se debates sobre o papel da arte como lugar para se pensar cotidianos, tempos e lugares. No decorrer dos anos oitenta, artistas brasileiros amiudariam suas visitas a Portugal em *shows* mais constantes, presença nos meios de divulgação, entrevistas e muitas opiniões. A movimentação em torno de cada nome que aportava em Lisboa também demarcava ausências, como a própria Elis Regina, morta prematuramente em janeiro de 1982. A cantora permaneceria na memória, reverenciada pela crítica e público portugueses e pelos cantos de outras vozes.

Notas

*Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB), foi bolsista CAPES, Processo: BEX 0917/15-0. Por meio desse apoio da CAPES, realizou pesquisa de pós-doutoramento junto ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob supervisão da Dra. Paula Maria Guerra Tavares. O artigo aqui apresentado é resultado das investigações desse pós-doutoramento. ORCID: 0000-0002-6130-3561.

¹ Elis Regina em entrevista a Júlio Isidro publicada pelo jornal *Se7e*, 15/02/1983.

² Idem, *ibidem*.

³ Cf. CHARTHIER, R. **História Cultural. Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand. Brasil, 1990.

⁴ Em momento anterior, realizei pesquisa de mestrado sobre Elis Regina (*Elis de todos os palcos*: embriaguez equilibrista que se fez canção. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, 2009.) Naquela ocasião, já havia me deparado com alguns materiais que demonstravam a importância de fontes produzidas em Portugal para pensarmos sobre a cantora brasileira e sobre a MPB. A pesquisa constante no acervo da Hemeroteca de Lisboa, permitiu meu contato com vasto material jornalístico português que deu destaque à música brasileira. Tomei como partida jornais de grande circulação, como o *Diário de Notícias*, e revistas

voltadas para o público geral, caso da *Plateia* e *Flama*. A partir dessas referências, fui lavado a outras fontes, algumas voltadas para o plano específico da arte e da música, caso do periódico *Se7e* e da revista *Mundo da Canção*. Tendo como ponto de referência a presença de Elis Regina na cena portuguesa, pude mapear a circulação de outros nomes da música brasileira no país e refletir sobre como a MPB foi apresentada e pensada por lá.

⁵ Os processos de enquadramento promovido pelos meios de divulgação da música também proporcionam percepção da cartografia de fenômenos musicais. Dessa maneira, matérias, críticas e entrevistas constituem-se como rico material para o pesquisador que se aventura nessa temática. No entanto, para o enriquecimento de nossas reflexões, devemos considerar que essas fontes estão imbuídas de “(...) lutas de representação e classificações, elas próprias constituídas e catalisadoras da cena.” GUERRA, P.; SILVA, A. S. **As palavras do Punk**. Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo. Lisboa: Alêtheia editores, 2015. p. 28.

⁶ “Quem és tu, Elis? As declarações” **Plateia**, nº 409, Ano XVIII, 3/10/1968.

⁷ Cf. Autor, 2009.

⁸ Cf. NAPOLITANO, M. **A sincope das ideias**. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁹ Cáceres Monteiro. “Elis Regina: Brasil em corpo de gente”. **Flama**, N1081, 22/11/1968, p. 44.

¹⁰ Publicação de 19/02/1966, p. 5.

¹¹ “Elis Regina venceu e convenceu” **Diário de Notícias**, 15/11/1968, p. 5.

¹² Adelina Capper. “Elis Regina a caminho da Glória Internacional” **Plateia**, 1/10/68, p. 57.

¹³No *Diário de Notícias* é lembrado a promoção do encontro entre Elis Regina e os jornalistas pela Phillips portuguesa, responsável em distribuir seus discos em Portugal. Cf. “Elis Regina reuniu-se com os jornalistas numa homenagem promovida pela Philips portuguesa”, texto publicado na coluna “Vida artística”. 16/11/1968, p. 6.

¹⁴ Documentário sobre Elis Regina produzido para televisão portuguesa em 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=R6W8RC53LR4>. Acesso: 02/06/2016.

¹⁵ PARANHOS, A. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)”. **História e perspectiva**, nº 3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1990, pp. 33 e 34.

¹⁶ Tomamos aqui como referência as reflexões do historiador Roger Chartier sobre a noção de apropriação. Para este autor, a apropriação visaria “uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem.” CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed Universidade/ UFRGS, 2002. p. 68.

¹⁷ Publicado em 07/12/1968, p. 5.

¹⁸ “A situação no Brasil” **Diário de Notícias**, 16/12/1968, p. 5.

¹⁹ “O Brasil em noite de gala. Vinicius de Moraes e cantora Márcia falam de si e do espetáculo” **Diário de Notícias**, 13/12/1968, p. 6.

²⁰ Interessante é que dias depois o mesmo *Diário de Notícias* informaria sobre a prisão de Chico Buarque. Cf. “Preso em São Paulo Chico Buarque de Holanda” *Diário de Notícias*, 16/12/1968. E, em seguida, destacaria a liberação do artista do artista brasileiro: “Chico Buarque de Holanda foi posto em liberdade e Kubitschek recebeu médicos”, 17/12/1968.

²¹ “Vinicius de Moraes apresentou ontem o seu “show” musical e poético no teatro Villaret” **Diário de Notícias**, 14/12/1968, p. 5.

²² Entrevista de Vinicius de Moraes à Manuela Alves. “Vinicius de Moraes: eu falo do povo mesmo”. **Flama**, ano XXV, Nº 1083, 06/12/1968, p. 37.

²³ Idem, ibidem, p. 35.

²⁴ A esse respeito, o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco destacaria: “A partir desses acontecimentos, novos agenciamentos foram sendo condicionados entre os humanos, todos apontando para o sentido de uma “descoberta do planeta”. Maravilhas tecnológicas como a invenção do vídeo-cassete e a conquista da lua, portanto, cada qual a seu modo e com sua extensão própria, contribuíram para transformar fortemente a vida dos homens e mulheres que viveram aquele período. Em busca de conexão, muitos corpos redefiniriam valores em vastos campos da vida social. Esta redefinição, por sua vez, se faria presente graças a um conjunto de esforços voltados para a prospecção de novas linguagens.” CASTELO BRANCO, E. de A. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, pp. 53 e 54. Ou seja, um novo mundo que se descortinava exigia linguagens capazes de representá-lo. Castelo Branco toma experiências da arte de vanguarda de meados dos 1960 para perceber tal fenômeno.

²⁵ Entrevista de Simone de Oliveira à revista **O Século Ilustrado**. Ano XXIX, N 1465, 29/01/1966, p. 6.

²⁶ “Chico Buarque em entrevista à Adelina Capper. Revista **Plateia**, N 395, ano XXVIII, 27/08/1968, p.62

²⁷ Entrevista de Simone de Oliveira à revista **O Século Ilustrado**. op. cit., p. 7.

²⁸ Cf. Autor, 2014.

²⁹ “Quem és tu, Elis?” op. cit., p. 23.

³⁰ Alice Vieira. “A RTP vai levar ‘Dai Li Dai Li Dou’ ao Festival da Eurovisão em Paris” **Diário de Notícias**, 20/02/1978, p. 9.

³¹ Idem, ibidem.

³² A resistência ao modelo de canção evocado no Festival da Eurovisão chegou a motivar a elaboração de outros eventos onde prevalecesse a diversidade de propostas musicais mais alternativas, como foi o caso do Contrafestival da Eurovisão, evento que no final da década de 1970 e início dos anos 1980 reunia artistas de toda Europa numa grande movimentação, que já em seu título dizia ao que vinha. Cf. Sérgio Godinho ao *Se7e*: “O contrafestival é uma festa” **Se7e**, 09/04/1980, pp. 12 e 13.

³³ Alice Vieira. “A RTP vai levar ‘Dai Li Dai Li Dou’ ao Festival da Eurovisão em Paris” op. cit., p. 9.

³⁴ Canção **Transversal do Tempo** (João Bosco/Aldir Blanc)

³⁵ Elis Regina em entrevista ao programa *Vax Populi*, em 1978, na TV Cultura. O programa foi reapresentado no dia 19/01/2022, em lembrança dos 20 anos da morte da cantora.

³⁶ Cf. Autor. 2009.

³⁷ O trecho foi reproduzido em matéria do jornal Folha de S. Paulo. “Novas dimensões de Elis Regina” 14/03/1978.

³⁸ HALL, S. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997, p. 70.

³⁹ Elis Regina em entrevista a Júlio Isidro publicada pelo jornal *Se7e*, 15/02/1983, op. cit.

⁴⁰ Alice Vieira. “A RTP vai levar ‘Dai Li Dai Li Dou’ ao Festival da Eurovisão em Paris” Op. Cit., p. 9.

⁴¹ Pina Cabral. “O melhor de Chico” **Diário de Notícias**, 04/03/1978, p. 19.

⁴² O episódio vivenciado por Chico Buarque foi noticiado pela imprensa portuguesa. Merece destaque a matéria de Bena Vittorio que ainda faz panorama sobre a política em relação aos exilados. Cf. Bena Vittorio. “Continua no Brasil polêmica sobre número de exilados” **Expresso**, 04/03/1978.

⁴³ João Araújo. “Impacto de Gabriela reavivou atenção para a música brasileira” **Plateia**, 01/01/1978, nº 821, ano XXVII.

⁴⁴ James Anhanguera. “Arte, (agri)cultura e civilização no Brasil – hoje” **Diário de Notícias**, Caderno Cultura, 04/05/1978.

⁴⁵ Idem, ibidem.

⁴⁶ Cf. Autor, 2014.

⁴⁷ Refiro-me ao segundo artigo em que Anhanguera daria seguimento as suas reflexões. “Arte, (agri)cultura e civilização no Brasil – hoje (II)” **Diário de Notícias**, Caderno Cultura, 11/05/1978.

⁴⁸ Editorial do Nº 56 da revista **Mundo da Canção**. Ano XI – Outubro/Novembro de 1980.

⁴⁹ James Anhanguera. “MPB é música popular boa” **Se7e**, 10/08/1978, p. 4.

⁵⁰ Essa opção nos coloca em sintonia com as abordagens da micro-história. Ao refletir sobre essa corrente historiográfica, Jacques Revel destaca: “Ela afirma em princípio que a escolha particular de observação produz efeitos de conhecimento, e pode ser posta a serviço de estratégias de conhecimentos. Variar a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama.” REVEL, Jacques. “Microanálise e construção social.” In: REVEL, J. (Org.). **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 20.