

Do Arena para o Olympia: “Upa, neguinho” e as transformações musicais na trajetória de Elis Regina

Andrea M. Vizzotto A. Lopes*

Introdução

A canção *Upa neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, foi um dos grandes sucessos da carreira da cantora Elis Regina. Originalmente, *Upa neguinho* integrava o musical *Arena conta Zumbi*, dirigido por Augusto Boal com textos dele e de Guarnieri, e músicas de Edu Lobo. Estreou no dia 1º de maio de 1965, no Teatro de Arena, iniciando uma longa temporada de apresentações que durou quase dois anos, dramatizando a resistência do Quilombo dos Palmares para representar a resistência de todos os oprimidos. Assim como o musical *Opinião* – escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa –, que estreara em dezembro do ano anterior, *Arena conta Zumbi* também discutia os problemas socioculturais do país, na perspectiva de uma canção engajada ou “de protesto”, como era conhecida na época, ressoando alguns dos pressupostos ideológicos do Centro Popular de Cultura (CPC) e inspirando-se no projeto estético de Mário de Andrade, ao escolher temas folclóricos ou associados à tradição musical brasileira para reelaborá-los musicalmente, tanto a partir do diálogo com as propostas musicais da bossa nova quanto com técnicas composicionais eruditas.¹ Em *Arena conta Zumbi*, é o samba o gênero escolhido para representar a cultura popular e a resistência dos escravos e para significar também a luta contra a opressão de todos os povos, e naquele contexto específico, pode-se considerar que pretendia significar também a resistência contra o regime militar instaurado em 1964.

Em meio a um debate político e estético, alguns gêneros considerados mais nacionais e “autênticos” são valorizados na defesa de uma cultura nacional-popular, como a moda de viola e o samba, inseridos em um projeto de renovação musical que rejeitava a influência do *rock* e de certa música estrangeira, sobretudo aquela produzida nos Estados Unidos e que vinha conquistando um grande espaço nos meios de comunicação. Para Marcos Napolitano, além da intenção de conscientização popular e resistência ao regime militar, outro objetivo presente em espetáculos como *Opinião* e *Arena conta Zumbi* era “resolver o problema de repertório e massificar uma cultura musical nacional-popular”.² Objetivo que ele considera foi bem-sucedido.

Neste artigo, procuro discutir aspectos da inserção mercadológica e profissional da cantora Elis Regina, em um cenário de

transformações estéticas e políticas, destacando que durante os anos 1960, quando se fixa a sigla MPB para representar uma determinada produção musical brasileira, o consumo da obra de Elis conseguiu ampliar-se para além de um “circuito fechado” de comunicação de uma cultura de esquerda formada por intelectuais e jovens de classe média, a que constantemente se costuma fazer referência na pesquisa acadêmica sobre o tema. Considerando que essa sigla e seu conceito surgem nos palcos dos festivais de música e dos musicais televisivos, a participação de Elis é fundamental para entender esse processo de construção da MPB. Vários estudiosos vêm desenvolvendo pesquisas e reflexões sobre essa produção musical e um imaginário compartilhado pelas esquerdas e seus projetos políticos e culturais, tema que não pretendo aprofundar neste artigo.³ Contudo, tenho procurado problematizar análises que ainda sugerem espaços diferentes de consumo dessa produção musical da década de 1960, que era considerada engajada mas que era também popular. Concordo com Marcos Napolitano, quando afirma a importância de Elis Regina – e também de Chico Buarque – para a ampliação do consumo de MPB, trazendo o público de rádio que ouvia boleros e sambas-canções, constituindo-se em uma canção híbrida “que é mercado, que é engajamento, que é populista, que é revolucionária, enfim, que é tradição e modernidade ao mesmo tempo”.⁴

Metodologicamente, tenho buscado e encontrado em vídeos e comentários na internet, especificamente no *youtube*, fontes que têm me ajudado a sugerir algumas indagações a respeito da trajetória da intérprete também no exterior. Embora esses vídeos e alguns LPs gravados e lançados apenas no exterior nesse período – quando a acessibilidade a esse material não era facilmente obtida como hoje em dia, com o recurso dos vídeos disponibilizados em redes sociais – não tenham circulado e sido recebidos no Brasil por um público mais amplo, acredito que o contato com o cenário musical mundial, o convívio e a experiência com outros músicos pode ser considerada importante para as transformações na obra da artista, em um momento de transição, não só da carreira de Elis Regina como da de outros artistas brasileiros que também estão se redefinindo musicalmente.

O final dos anos 1960 foi também um período em que Elis Regina direcionou suas atividades musicais para o objetivo de atingir sucesso também no exterior, embora já houvesse realizado turnês em outros países. Como desenvolvo pesquisas com recepção, ampliei o meu campo de estudo para a sua presença em outros países. Teoricamente, ao discutir a sua inserção no mercado fonográfico e o sucesso que conquistou a sua obra, considero igualmente importante pensar nos mediadores culturais, nas formas possíveis de interação entre o artista e o seu público, considerando que a “massificação”

cultural não implica em perda de qualidade estética do produto musical.⁵ E essa mediação era realizada pelos produtores de televisão, pelos programadores musicais, e por jornais e revistas, tanto de crítica especializada quanto de consumo mais amplo, no Brasil e no exterior.

Quando *Arena conta Zumbi* estreou, Edu Lobo já havia se consagrado como o compositor vitorioso do I Festival Nacional de Música Popular, realizado em abril pela TV Excelsior, com a canção *Arrastão*, em parceria com Vinicius de Moraes, defendida por Elis Regina. E também integrava o repertório do espetáculo *Dois na Bossa*, com Elis e Jair Rodrigues, que estreou logo após a final do festival da TV Excelsior, e resultou no LP homônimo lançado pela gravadora Philips, que se tornou recordista de vendas até aquele momento, com estimativas de 500 mil cópias vendidas.⁶

Com a estreia, em 17 de maio, do programa *O Fino da Bossa*, na TV Record, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, a obra de Edu Lobo – igualmente contratado pela emissora para participar desse e de outros programas – ampliava ainda mais a repercussão da sua obra. No segundo LP da série *Dois na Bossa*, gravado ao vivo durante o programa *O Fino da Bossa* e lançado em 1966, Elis já aparece interpretando a canção *Upa neguinho*, que será um dos seus maiores sucessos, sendo reinterpretada em diversas ocasiões até o fim da sua carreira.⁷ Essa foi uma das canções que ela interpretou em sua apresentação no Mercado Internacional de Discos e Edições Musicais (MIDEM), em Cannes, em janeiro de 1968.

Os loucos e lúcidos festivais da canção

Os festivais realizados em meados da década de 1960 são considerados pela pesquisa acadêmica como importantes espaços de atuação política, ou “eventos de oposição ao regime militar”, como define Marcos Napolitano, frente ao cerceamento de outros espaços de participação.⁸ Foram também palcos férteis de experiências estéticas e propostas de renovação da música popular brasileira, seja pela inspiração das ideias de Mario de Andrade no tratamento musical erudito de temas populares e folclóricos por Edu Lobo, seja pelo hibridismo das técnicas composicionais eruditas de vanguarda com a linguagem *pop* e a cultura popular, desenvolvido pelos tropicalistas com inspiração do pensamento de Oswald de Andrade, ou ainda pela pesquisa musical realizada pelo Quarteto Novo (Hermeto Pascoal, Theo de Barros, Heraldo do Monte e Airto Moreira), conjunto criado por Geraldo Vandré para acompanhá-lo em suas apresentações.

O samba era um dos gêneros bastante performatizados por Elis Regina, presente em discos gravados quando ela ainda morava em Porto Alegre – com um repertório que incluía também o samba de

bossa nova – e nos palcos e discos realizados em meados da década de 1960, com experiências como o sambajazz, mais ligado ao *hot jazz*, quando as diversas propostas de modernização da música popular brasileira estavam ainda sendo chamadas de MPM (música popular moderna) e outros acrônimos, antes de a sigla MPB se consolidar.

O sucesso crescente da produção musical associada ao programa *Jovem Guarda* desde o início de 1966 acirrou os debates em relação aos rumos da música popular brasileira, confundindo-se o debate ideológico com as estratégias de promoção dos artistas. Até então, Elis Regina desfrutava de grande popularidade, apresentando um programa com altos índices de audiência, transmitido em São Paulo pela TV Record e pela Rádio Panamericana, e em videoteipes para outras capitais do Brasil. Ao mesmo tempo vendia muito bem o LP *Dois na Bossa*, com Jair Rodrigues. Como expressão dessas tensões – ou querendo revitalizar a sua programação –, a TV Record sugeriu o lançamento de um novo programa, o *Frente Única da Música Popular Brasileira* – que substituiria o programa *Fino 67º* – para o qual foi realizada uma passeata de divulgação, que ficou conhecida como a “passeata contra as guitarras elétricas”, pois era um programa que pretendia fazer a defesa da música popular brasileira, e essa defesa passava pela não aceitação de elementos considerados estrangeiros, emblematicamente representados pela guitarra. Participaram da passeata alguns dos integrantes do denominado grupo da Frente Única, como Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, entre outros.

Analisando algumas fontes, como os dados do Ibope, Marcos Napolitano desconstrói o “mito da ameaça da jovem guarda”, argumentando que o crescimento do movimento do programa *Jovem Guarda* não levava ao declínio de *O Fino da Bossa* – que se manteve estável nos patamares de 1965, chegando a aumentar o seu índice no ano seguinte –, pois eram transmitidos em dias e horários diferentes. Em relação ao público, havia um segmento difuso que acompanhava os dois programas, o que estimulava a competição entre eles.¹⁰ E esses artistas também dividiam o mesmo palco em programas da TV Record e eram tocados pelas mesmas emissoras de rádio. Entretanto, mesmo que esses dados mostrem que efetivamente não havia essa ameaça, houve essa percepção de “ameaça” por parte de artistas e intelectuais, que resultou em debate realizado pela *Revista Civilização Brasileira*, que propunha uma reflexão sobre a “crise atual da música popular brasileira”, percebida pela emergência do iê-iê-iê, considerada, por alguns debatedores, uma música de qualidade inferior e “alienada” e “desligada da realidade”, e que vinha ganhando um espaço cada vez maior nos meios de comunicação.¹¹ Também a alta sociedade se interessava mais pelo iê-iê-iê, que começava a agradar não só o

público juvenil, mas também o adulto. As formas de inserção no mercado e a relação com os meios de comunicação eram temas da discussão.

Durante o Festival de Música Popular Brasileira promovido pela TV Record, em 1967, as canções tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, levaram para o palco dos festivais o debate sobre a cultura nacional-popular e o aproveitamento estético das tradições musicais brasileiras com a linguagem *pop*. Durante o ano seguinte, as discussões tornaram-se ainda mais acirradas, entre os “nacionalistas”, os artistas “engajados”, que acabaram sendo identificados com a tradição e o arcaico, e os “tropicalistas”, que ficaram identificados com a inovação estética, em um discurso que parece reverberar até hoje. Em artigo escrito para o jornal *Última Hora*, em 9 de dezembro de 1968, intitulado “Nem toda lucidez é velha, nem toda loucura é genial”, Chico Buarque defende-se das acusações de “ultrapassado” ou de músico antiquado, apegado às tradições, negando que seja contrário às inovações estéticas na música popular, pois, para ele,

*é certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção.*¹²

O seu artigo foi motivado pela provocação de um repórter, “Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?”, mostrando que a diversidade estética e a pluralidade de estilos e gêneros musicais não era uma prática bem aceita, em meio a um cenário de lutas culturais e mesmo com a defesa de um “som universal”. O artigo tem sido bem menos discutido pela historiografia e pesquisa acadêmica que o debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*¹³, no qual formulou-se a expressão “linha evolutiva”, mas é significativo por explicitar as tensões do período, quando Chico Buarque fala das críticas que recebera de antigos colegas músicos:

Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.

Recuperando o cenário de lutas culturais do período, é possível perceber as tensões presentes na defesa de um projeto estético – e político –, mas que é também a defesa de um espaço no mercado fonográfico. Nesse cenário de tensões, Elis Regina produz mudanças, direcionando sua carreira também para o exterior, e o samba *Upa neguinho* torna-se uma canção significativa desse momento.

A repercussão com o MIDEM

Em janeiro de 1968, Elis Regina e Roberto Carlos participaram do Mercado Internacional de Discos e Edições Musicais, realizado em Cannes, por serem os artistas brasileiros recordistas de vendas em suas gravadoras, a CBS e a Philips, respectivamente. Era considerado um importante evento internacional, pois os artistas se apresentavam para mediadores culturais, como jornalistas, representantes de gravadoras e produtores musicais. Naquele momento, o responsável pelo setor de divulgação da gravadora Philips era Fernando Lobo, jornalista e compositor que atuara na Rádio Nacional e na gravadora Odeon, que viajou para Cannes com Elis Regina, o conjunto Bossa Jazz Trio, que iria acompanhá-la, e o seu empresário, Marcos Lázaro.

Upa neguinho era uma pequena canção executada com acompanhamento de flauta, violão e percussão, que entremeava os textos do musical *Arena conta Zumbi*, e era considerada inexpressiva pelos seus compositores. Na releitura que fez durante o programa *O Fino da Bossa*, com o conjunto Bossa Jazz Trio, Elis acrescentou algumas mudanças na canção, como os breques com percussão antes dos versos “capoeira / posso ensiná / ziquizira / posso tirá / valentia / posso emprestá / mas liberdade só posso esperá” e acentuando com palmas, sem a voz, a quarta repetição da introdução, enfatizando o caráter rítmico da composição e destacando a capacidade de divisão da intérprete, características marcantes e bastante presentes em sua obra. Melodicamente, era uma canção de fácil memorização e entoação pelo público. Os finais dos versos, com a vogal “á”, afastam-se dos padrões da norma culta do português, ao suprimirem o “r” final dos verbos, e fazem referência ao dialeto africano. A temática social referia-se ao trabalho escravo e à opressão social que mantinha muitas crianças naquela situação. A interjeição “upa” confere graça ao falar do menino que tropeça com os primeiros passos mas que tem que aprender a se levantar e a lutar pela sua liberdade. Apesar do sofrimento, era necessário sobreviver, de alguma forma.

A apresentação foi considerada sucesso pela imprensa, que acompanhava – e também estimulava – as tensões entre as diferentes propostas musicais naquele momento. O *Jornal do Brasil* destacava o momento importante vivido pela música popular brasileira – no embate

com o chamado iê-iê-iê e o programa *Jovem Guarda* – com o auditório lotado e mais de mil pessoas batendo palmas, inclusive junto com o arranjo, e não após a execução da canção. Desta maneira, Elis Regina conseguia também atingir o seu objetivo de estabelecer uma grande comunicabilidade com o público.¹⁴

O arranjo e a interpretação vocal de Elis Regina se caracterizam por um “som pra fora”, “som pra frente”, como definiam os integrantes do Zimbo Trio – conjunto que também tocava com Elis – a sua proposta estética.¹⁵ Era uma proposta consciente de artistas que procuravam aumentar o espaço de atividade da música instrumental no país, que tocavam em boates e bares e que conceberam um estilo com a intenção de passar à frente, aos palcos, e não fazer apenas uma música de fundo para os clientes. Com Elis Regina, essa proposta de um “som pra frente”, expressivo, trazia a informação sonora das vozes das cantoras do rádio. A MPB que surgia em meados da década de 1960 incorporava o “excesso” aos arranjos, às interpretações vocais, pelos desdobramentos vindos da canção de protesto, do tropicalismo, e do sambajazz, com fundamental contribuição de Elis Regina.¹⁶

Sobre a realização musical, considero o conceito de “mundo artístico”, de Howard Becker, pensando em uma ação colaborativa, em que são as pessoas e organizações envolvidas em um “mundo artístico” que reconhecem o seu trabalho como arte, que entendem os códigos musicais, as convenções previamente acordadas, que partilham uma mesma experiência musical. Para o autor, “é possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é”.¹⁷ Acredito ser importante ressaltar que não se trata de retirar do intérprete ou do compositor a sua qualidade e capacidade criativas, transferindo-as para o arranjador, instrumentistas ou produtores musicais, mas reconhecer a importância dos vários agentes envolvidos na atividade de criação musical.

O conceito de *performance* proposto por Paul Zumthor tem ajudado a pensar a trajetória e a obra de Elis Regina, assumindo que intérpretes também produzem sentidos quando executam uma obra e considerando a *performance* como uma ação complexa em que, em nosso caso, a música é simultaneamente transmitida e percebida, colocando em comunicação e confronto emissor, música (texto) e receptor.¹⁸ Na apresentação durante o MIDEM, também com o conjunto Bossa Jazz Trio, Elis Regina novamente consegue estabelecer grande comunicação com o público, como se percebe ouvindo o áudio da gravação realizada ao vivo, em que aplausos já surgem na metade da canção, após o trecho em que repete a introdução quatro vezes, executando a última apenas batendo palmas.

Nessa inter-relação com o público, podemos considerar que a sua interpretação também se transforma, reiniciando a canção com um riso que se ouve nos versos e com vigor musical e físico que perdura até o fim. Uma alegria com o resultado obtido e pela importância da apresentação naquele espaço, entre tantos artistas, alguns pouco conhecidos no exterior, como ela, e outros já com muita popularidade, como o conjunto Supremes, de Diana Ross.¹⁹

Com o sucesso que obteve no MIDEM, Elis foi convidada para uma temporada de quinze dias no Teatro Olympia, de Paris, a partir de 6 de março, o que resultava em ampliação do seu reconhecimento como artista e em novas propostas de trabalho no exterior. Nessa temporada ela dividiria o palco do teatro com vários outros artistas, sendo o argelino Enrico Macias uma das atrações principais. O Teatro Olympia era um espaço privilegiado para a apresentação de artistas populares, como Edith Piaf, que em 1958 já havia convidado a cantora Marlene para dividir o palco, e que também já contara com outra brasileira, Leny Eversong, nesse mesmo ano. Além dos espetáculos, havia os compromissos com a televisão e a divulgação dos *shows*. E a agenda de Elis esteve cheia, participando de programas televisivos, como o de Sacha Distel, com bastante audiência, e o de variedades musicais *Dim Dam Dom*, da Office de Radio Télévision Française (ORTF).²⁰

No retorno ao Brasil, após o MIDEM, Elis Regina apresentaria o seu novo programa na TV Record, o *Elis Especial*, produzido pelo seu marido, Ronaldo Bôscoli, e durante o ano de 1968 continuou destacando-se com o samba, ao vencer a I Bienal do Samba, com *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, promovido pela TV Record. Durante esse ano, com a intensificação das lutas culturais e pelo mercado fonográfico, o debate com o tropicalismo acentua-se e o samba é o gênero ao qual vários artistas recorrem, como Elis Regina e Chico Buarque, resultando em cobranças estéticas e em posicionamentos, como o de Chico Buarque. O novo LP de Elis tinha o mesmo nome que o seu programa televisivo e era feito em estúdio, o que não ocorria desde o lançamento de *Elis*, dois anos antes. Com arranjos de Erlon Chaves, traz o sucesso *Upa neguinho*, e mostra uma fase de transição para a produção musical que ela realizaria a partir do ano seguinte e indefinição em relação ao caminho musical que deveria seguir, distante do sambajazz que a popularizara, ainda rejeitando o tropicalismo e sem incorporar o *pop*, o *soul* e o *rock*, como faria nos próximos discos.

No final de 1968, é decretado o AI-5 e Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e depois exilados. Chico Buarque, que estava na Itália, estende a sua temporada no país. E Elis Regina busca o reconhecimento musical no exterior, capitalizando-o também no Brasil.

Nesse mesmo ano, André Midani assumiu o cargo de gerente-geral da filial da Philips no Brasil, a Companhia Brasileira de Discos, e uma das suas metas era impulsionar a carreira de Elis no exterior. Ela realizou turnês pela Europa, e retornou ao Teatro Olympia, em novembro, para nova temporada, dividindo o palco com outros artistas, e sempre com *Upa neguinho* recebendo destaque em suas apresentações.

Em 1969, Elis Regina gravou e lançou no exterior dois LPs. Um com o gaitista Toots Thielemans, em Estocolmo, e *Elis in London*, no qual aparece a canção *Upa neguinho*, agora com arranjos de base de Roberto Menescal, aos quais seria acrescentado o arranjo orquestral do maestro inglês Peter Knight. Nesse disco, Elis revisita canções da bossa nova e alguns clássicos internacionais, cantando em inglês, e aproxima-se do samba-rock de Jorge Ben, com *Zazueira*, e do iê-iê-iê ao fazer uma releitura de *Se você pensa*, da dupla Roberto e Erasmo Carlos. A gravação da voz foi realizada no estúdio em Londres, ao vivo e junto com a orquestra, ou seja, a versão musical final foi a realizada lá. As mudanças no repertório de Elis, o que inclui os arranjos, traduzem a necessidade de readaptação a um cenário modificado pela emergência do tropicalismo e também da explosão da *soul music*, que começava a tornar-se extremamente popular, reverberando, principalmente, no Festival da Canção de 1970. Assim como Roberto Carlos, Chico Buarque e outros músicos, Elis produzia mudanças em suas obras levando em conta a recepção do público, um elemento que considero sempre esteve presente em sua concepção de cantora popular. Conciliar o sucesso popular com o prestígio perante certos segmentos da crítica especializada e da intelectualidade seria um desafio que Elis enfrentaria a partir da década de 1970.

O contato com outros cenários musicais, com o que estava sendo realizado em outros países, deve ser considerado nesse momento de transição da carreira de vários artistas no Brasil. Em busca de novas sonoridades e propostas estéticas, a obra de Milton Nascimento, que já inspirava jovens músicos, como Gonzaguinha, que vencia o II Festival da Canção Universitária da TV Tupi, em 1969, com *O trem*, também será fundamental para as mudanças que Elis começará a executar em algumas canções já a partir de 1969, mas, sobretudo, a partir de 1972, quando o LP *Clube da Esquina* é lançado, demarcando uma sonoridade singular para a MPB e sugerindo um outro hibridismo com o *rock*, que será de grande importância para a trajetória de Elis durante a década de 1970, quando ela estabelece um diálogo com o *rock*, mas com outras referências estéticas.

Notas de Referência

* Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com orientação do Prof. Dr. Marcos Bretas. Esta pesquisa está sendo desenvolvida com recursos da CAPES. Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e especialista em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: aloandrea@hotmail.com.

¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)”. *Rev. bras. Hist.* São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso>>. Acesso em: 01 Out. 2013.

² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p. 72.

³ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60. Marcos Napolitano”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 134.

⁵ LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese. UFF. História, 2012. 270f.

⁶ Outros dados falam em um milhão de cópias vendidas. Ver: SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Códex, 2002, p. 19. Mesmo problematizando esses números, a popularidade de Elis Regina também pode ser percebida em consulta a diferentes jornais e revistas do período.

⁷ Do mesmo musical *Arena conta Zumbi*, Elis Regina também interpretou *Zumbi no açoite*, que se transformou em *Zumbi*, presente no LP com o Zimbo Trio, *O Fino do Fino*, lançado em 1965, e *A mão livre do negro*, transformada em *Estatuinha*, presente no LP *Elis*, de 1966.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)”. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004, p. 203-216.

⁹ Em 1966, o programa *O Fino da Bossa* passou a chamar-se *O Fino*, por questões contratuais, pois um dos produtores do musical, Horácio Berlinck, era o “proprietário” do nome e se desligou do programa. Antes de acabar, em julho de 1967, era apresentado apenas por Elis Regina, com o nome *O Fino 67*. O programa *Jovem Guarda* acabou no início de 1968, semanas após a saída de Roberto Carlos, em janeiro. Elis e Roberto continuaram, mas com programas individuais.

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2001, p. 101-4.

¹¹ Os participantes do debate eram: Flávio Macedo Soares (crítico), Caetano Veloso (compositor), Nelson Lins de Barros (crítico), José Carlos Capinam (poeta), Gustavo Dahl (cineasta), Nara Leão (cantora), Ferreira Gullar (poeta). BARBOSA, Airton Lima. (coord.) “Que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 375-385, maio 1966.

¹² Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm>. Acesso em: 20 abr. 2012.

¹³ Considerando a dificuldade de acesso ao texto da *Revista Civilização Brasileira*, pois o artigo de Chico Buarque está disponível na internet, Walter Garcia incluiu o artigo, na íntegra, no livro organizado por ele, *João Gilberto*, lançado em 2012 pela editora Cosac Naify.

¹⁴ ELIS pede passagem pra sambar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1966, Caderno B, p. 8. Gravações nos LPs *Arena conta Zumbi* SMLP-1505, Discos Som/Maior Ltda (1965), e LP *Dois na Bossa n. 2*, P 632 765 L, pela Companhia Brasileira de Discos (1966).

¹⁵ Sobre o Zimbo Trio, conjunto musical fixo do programa *O Fino da Bossa*, ver: MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. Dissertação. UNESP. Artes, 2008. 410f.

¹⁶ NAVES, Santuza Cambraia. “Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira.” *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 43, 2000, p. 35-44.

¹⁷ BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, p. 9.

¹⁸ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁹ Sobre a apresentação de Elis Regina, ver: SANSANO, José Roberto. *Boulevard des Capucines: Teatro Olympia, Paris 1968: Elis Regina e Bossa Jazz Trio em uma época de ouro da MPB*. São Paulo: Árvore da Terra, 2005. A gravação, lançada em compacto simples, está presente na coletânea em CD *Elis 20 anos de saudade*, lançada em 2002 pela Universal Music.

²⁰ A apresentação de Elis Regina no programa *Dim Dam Dom* está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1J72otb-u08>. Acesso em: 23 jul. 2013.

