

FACULDADE CÁSPER LÍBERO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

ALEXANDRE GOMES MARCONDES

CORPO E COMUNICAÇÃO:
AS PERFORMANCES DE JAIR RODRIGUES EM DIFERENTES MÍDIAS

São Paulo

2014

ALEXANDRE GOMES MARCONDES

CORPO E COMUNICAÇÃO:
AS PERFORMANCES DE JAIR RODRIGUES EM DIFERENTES MÍDIAS

Dissertação de mestrado, apresentado ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, mestrado em Comunicação, na Linha de pesquisa Processos Midiáticos: Tecnologia de Mercado da Faculdade Cásper Líbero, como requisito parcial à obtenção do título de mestre sob orientação do Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes.

São Paulo

2014

Marcondes, Alexandre Gomes

Corpo e comunicação: as performances de Jair Rodrigues em diferentes mídias /
Alexandre Gomes Marcondes - - São Paulo, 2014

89 f. 30 cm

Orientador: Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes

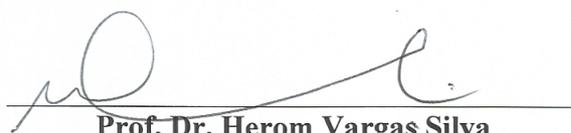
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em
Comunicação

1.Processos Comunicacionais 2.Corpo 3.Performance 4.Jair Rodrigues 5. Cultura do
ouvir 6. Ecologia da Comunicação I. Menezes, José Eugenio de Oliveira II. Faculdade Cásper
Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

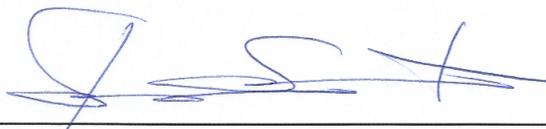
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTOR: ALEXANDRE GOMES MARCONDES

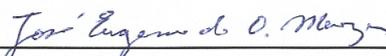
**“CORPO E COMUNICAÇÃO: AS PERFORMANCES DE
JAIR RODRIGUES EM DIFERENTES MÍDIAS”.**



Prof. Dr. Herom Vargas Silva
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS



Prof. Dra. Dulcilia Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero



Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: 21 de maio de 2014.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Ana e Orlando, pelo apoio e suporte em meu processo de formação pessoal e acadêmica.

Ao Jair Rodrigues, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho, fruto de dois anos de pesquisa, não poderia existir sem o empenho de algumas pessoas, que de forma espontânea, doaram tempo e disposição por acreditar, como eu, que o conhecimento vale a pena.

Ao pessoal da S de Samba, Dimi Kireeff e João Fernandes, por compreenderem minhas longas ausências semanais por quase dois anos, e à Elisangela Queiróz, por cobrir estas ausências.

Ao Jair Oliveira, por ter me apresentado a seu pai.

A Alessandra Nunes e Glaucia, por conseguirem um horário na concorrida agenda do “Seu Jair”.

Ao meu orientador, José Eugênio O. Menezes, pela paciência, dedicação e incentivo.

Aos meus colegas mestrados, pelo apoio e troca durante o curso.

Aos meus colegas funcionários da Cásper Líbero, que não pouparam esforços para facilitar a caminhada.

Aos meus professores, por me lembrarem o quanto vale a pena o conhecimento.

Ao Antonio Pulquerio Filho, pelo incentivo e abnegação.

MARCONDES, Alexandre Gomes. **Corpo e Comunicação: As performances de Jair Rodrigues em diferentes Mídias**. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2014.

RESUMO

A dissertação discute o corpo, as mídias e a comunicação de Jair Rodrigues de Oliveira, intérprete da Música Popular Brasileira. Para este estudo, investe na compreensão dos processos comunicacionais e na a teoria dos *media* proposta por Harry Pross e sintetizada por Norval Baitello Junior, que conceitua as mídias primária, secundária e terciária, propondo os corpos como formas mediadoras nos processos comunicacionais. Busca informações em Wilton Garcia, que relaciona o corpo à comunicação e às mídias, levanta informações históricas sobre a música no Brasil a partir das pesquisas de Marco Napolitano e Santuza Cambraia Naves e busca no próprio Jair Rodrigues a compreensão de sua trajetória como intérprete. Através de pesquisa bibliográfica e de uma entrevista com o artista, a dissertação analisa o desenvolvimento dos meios de comunicação e a importância da expressão corporal para o desenvolvimento dos processos comunicacionais e como linha de raciocínio segue a carreira de Jair Rodrigues, um artista que usa a *performance* corporal em diferentes mídias para expressar sua arte com profissionalismo, emoção e sentimento, que envolvem seus interlocutores.

Palavras-chave: Processos Comunicacionais. Corpo. *Performance*. Jair Rodrigues. Cultura do Ouvir. Ecologia da Comunicação.

MARCONDES, Alexandre Gomes. **Body and Communication: The performance of Jair Rodrigues in different media.** 89p. Dissertation (Master's degree in Communication). São Paulo: Cásper Líbero College, 2014.

ABSTRACT

The dissertation discusses the media, the body and the communication of Jair Rodrigues de Oliveira, a Brazilian popular singer. This research aims at understanding the communicative processes proposed by Manuel Castells posing an evolutionary line of communication science . The study also analyzes the media theory proposed by Harry Pross and formidably synthesized by Norval Baitello Junior appraises the primary , secondary and tertiary media, offering their bodies as forms mediating the communicative processes. Research information in Wilton Garcia work that relates body communication and media. Raises historical information about Brazilian music from the researches of Marco Napolitano and Santuza Cambraia Naves. Interview Jair Rodrigues to seek understanding of its history as a performer. Described through theoretical studies and reports of the artist, the research analyzes the development of the media and the importance of body language for the development of communication processes and how this line of reasoning follows the career of Jair Rodrigues, an artist who used his voice and his corporal performance in different media to express art showing professionalism, emotion, feeling, and being able to engage his interlocutors.

Keywords: Communicative processes; Body; Performance; Jair Rodrigues; Culture of Listening; Ecology of Communication.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A COMUNICAÇÃO E A EVOLUÇÃO DOS MEIOS	12
1.1 Noções de comunicação	12
1.2 A evolução dos meios.....	14
1.3 A comunicação na contemporaneidade	20
2 O CORPO E A COMUNICAÇÃO	23
2.1 A comunicação corporal e a teoria da mídia de Harry Pross.....	23
2.2 A performance e a utilização do corpo	27
3 PANORAMA DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL.....	32
3.1 A gênese	32
3.2 O samba em seu início: a primeira gravação	33
3.3 O samba malandro	36
3.4 Influências estrangeiras e outras raízes da brasilidade	38
3.5 A Bossa Nova	40
3.6 A música de protesto e os festivais e a MPB.....	42
3.7 Jovem Guarda e Tropicália.....	50
4 JAIR RODRIGUES: A PERFORMANCE EM DIFERENTES MÍDIAS	54
4.1 Da infância aos primeiros anos da carreira.....	54
4.2 Deixa isso pra lá	57
4.3 Os Tempos da Televisão.....	60
4.4 Jair Rodrigues em diferentes mídias.....	62
4.5 A <i>performance</i> de Jair Rodrigues em dois momentos de sua carreira.	66
4.6 O processo videográfico	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	75
APÊNDICE - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE JAIR RODRIGUES CONCEDIDA A ALEXANDRE GOMES MARCONDES EM 05/02/2013.....	79

INTRODUÇÃO

O corpo é comunicação, a música é comunicação. Partindo destas premissas, esta dissertação propõe uma análise e relaciona estes dois temas na história da música popular no Brasil. Utiliza como condução para o seu desenvolvimento aspectos da carreira do intérprete Jair Rodrigues, personagem importante desta categoria e que construiu sua carreira combinando um repertório musical variado com uma forma de apresentação única.

Logo nas primeiras páginas de sua obra *História & Música*, Marcos Napolitano (2002 p.11) nos aponta que a música “ajuda a pensar a sociedade, a música não é apenas boa para ouvir, mas também é boa para pensar”. Com esta proposição, busca-se um desafio de pensar a música popular como parte importante do desenvolvimento social e da formação do país que somos hoje, musical, mas também corporal. Na medida em que a música se desenvolve num ritmo agregador de culturas distintas, entra também o corpo com suas danças também misturadas e de raízes multifacetadas que fazem parte da construção da identidade cultural de um povo.

A partir desta reflexão, esta dissertação propõe que a música possa ser *ouvida*, pois por intermédio de seus ritmos, linhas melódicas e letras produzem mensagens que conectam interlocutores. A música pode também ser *pensada*, porque, através dela, pode-se contar a história do desenvolvimento social e cultural de um povo, e pode também ser *vista*, porque o corpo performático articula estratégias discursivas que o transformam em objetos de linguagem especialmente com as formas de mediação eletrônicas trazidas pelo cinema, sedimentadas pela televisão e pulverizadas pela internet. Assim, *ouvir*, *pensar* e *ver* a música proporciona vínculos, pois, como nos alerta José Eugenio de O. Menezes, em seu livro *Rádio e Cidade – Vínculos Sonoros*, o corpo vai além de suas questões biológicas porque está inserido no contexto cultural do qual ele participa, pois a forma como o corpo se expressa, fala ou gesticula indica como a cultura pode ser absorvida e aprendida (Menezes, 2007).

Por esse raciocínio, esta dissertação trabalha com a hipótese que a arte de Jair Rodrigues vai além da música. A combinação performática de suas apresentações aliadas ao seu talento vocal fizeram dele um artista completo do ponto de vista contemporâneo, porque ele compreende sua posição dentro da indústria do entretenimento e aí ajuda a construir uma linguagem que se adapta aos veículos midiáticos modernos.

Surge então a questão: de que forma a obra de Jair Rodrigues pode ser compreendida? Como intérprete, ele transita por diferentes estilos, mas como *performer*, ele se transforma num artista completo, capaz de atingir públicos distintos em diferentes mídias.

Com o objetivo de avaliar aspectos da carreira de Jair Rodrigues e a utilização de seu corpo performático em veículos midiáticos distintos, percebe-se que sua trajetória é parte integrante da história da música popular brasileira. Esta carreira apresenta características peculiares que podem ser compreendidas dentro de um processo de comunicação.

Esta dissertação se divide em quatro capítulos:

No primeiro, será apresentado um panorama sobre a comunicação, buscando uma compreensão dos processos comunicacionais e contextualizando sua evolução juntamente com a evolução social, processos que não podem ser dissociados. Mas a evolução da comunicação e consequente desenvolvimento social e intelectual da humanidade é percebida pela necessidade de um desenvolvimento tecnológico que permite a integração globalizada que presenciamos na contemporaneidade. Para este diálogo utiliza-se, entre muitos autores, Manuel Castells.

No segundo, propõe-se pensar o corpo como princípio fundamental para a mídia. Os conceitos trabalhados neste capítulo são baseados na teoria de Harry Pross em sua obra *Investigação da Mídia*, de 1972. A leitura que se faz de Pross é através de Norval Baitello Junior, em *A Era da Iconofagia, Ensaio de Comunicação e Cultura*. Nesta obra, ficam claros os conceitos de Pross quando classifica os meios em mídia primária, secundária e terciária. A leitura que se faz de Pross através de Norval Baitello Junior é que a mídia primária possibilita processos de trocas de informações entre dois corpos diretamente, sem necessidade de um aparato ou de um veículo, “ou seja, a mídia primária para funcionar exige que estejamos no mesmo espaço e no mesmo tempo que o interlocutor” (Baitello, 2005, p.32). A mídia secundária, segundo a teoria de Pross, prevê a necessidade de um aparato que possa captar o significado da comunicação ampliando o seu alcance no tempo ou no espaço, aumentando as possibilidades de se fazer um vínculo com um número maior de interlocutores. As mídias secundárias se dão através da escrita, de uma imagem, de uma impressão, etc. E por último teremos a mídia terciária, que Pross define como sendo a comunicação que necessita de aparelhos técnicos tanto para a emissão quanto para a recepção das mensagens. Neste caso, as mensagens são codificadas quando emitidas e decodificadas quando recebidas por aparatos tecnológicos como rádio, aparelhos de televisão ou computadores.

O terceiro capítulo traça um panorama a respeito da história da música no Brasil e nela busca contextualizar Jair Rodrigues. Busca-se, principalmente em Marco Napolitano e

Santuza Cambraia Naves, uma delimitação histórica da música no Brasil desde o período colonial até a década de 1970, passando pela formação das bases de nossa sonoridade formada pela mistura da música europeia, trazida pelos portugueses, e da africana, trazida pelos escravos, delimitando estilos que vão do samba à bossa nova ou à MPB. Neste capítulo, volta-se a falar do corpo, que é suporte aos ritmos desenvolvidos e de que forma os vínculos são estabelecidos.

Por último, falamos de Jair Rodrigues. De uma maneira histórica, tenta-se perceber recortes de sua trajetória desde Igarapava ao sucesso alcançado na década de 1960 e qual a posição do artista hoje.

Os dados para esta dissertação vêm de uma ampla pesquisa bibliográfica e de uma entrevista concedida por Jair Rodrigues, além de uma pesquisa de imagens relacionadas nas referências e anexos deste trabalho.

CAPÍTULO 1 - A COMUNICAÇÃO E A EVOLUÇÃO DOS MEIOS

1.1 Noções de comunicação

A comunicação é uma experiência antropológica fundamental, um processo tão natural para a civilização quanto respirar, caminhar ou se alimentar. O ser humano é um ser comunicante que depende tanto da comunicação como da alimentação. Sem esta experiência a humanidade não existiria. Mas há uma complexidade no campo comunicacional que vem sendo discutida e diversos teóricos procuram fazer definições para o termo comunicação com a intenção de compreender o complexo processo comunicativo que está presente no ambiente social.

Juan E. Díaz Bordenave, em sua obra “Além dos meios e mensagens”, nos coloca que a comunicação tem a função de fazer com que as pessoas se relacionem entre si, promovendo a transformação mútua e a realidade ao seu redor. Sem a existência da comunicação cada indivíduo permaneceria fechado em seu próprio ser. Contudo, através dela é possível o compartilhamento de experiências, ideias e sentimentos de forma que interlocutores possam ser compreendidos ao se relacionarem. O autor nos diz que “a comunicação é uma das formas pelas quais os homens relacionam-se entre si. É a forma de interação humana realizada através do uso de signos.” Bordenave, 1998, p.14.

Já em sua obra “O que é comunicação”, Bordenave nos lembra que a comunicação é um processo pelo qual os padrões de vida de uma determinada cultura são transmitidos e a partir desta experiência, um indivíduo se torna efetivamente membro de sua sociedade pois, aprende e assimila uma determinada cultura, ou seja, as formas de pensar e de agir, as crenças e valores que são propostos no ambiente social que esta inserido. Sendo assim, a comunicação implica diretamente na relação com os meios que a propagam e a interação social acabando, muitas vezes, por se confundir com a própria vida, sendo uma necessidade básica da pessoa humana, do homem social.

A comunicação foi o canal pelo qual os padrões de vida de sua cultura foram-lhe transmitidos, pelo qual aprendeu a ser ‘membro’ de sua sociedade – de sua família, de seu grupo de amigos, de sua vizinhança, de sua nação. Foi assim que adotou sua ‘cultura’, isto é, os modos de pensamento e de ação, suas crenças e valores, seus hábitos e tabus. Isto não aconteceu por instrução, pelo menos antes de ir a escola: ninguém lhe ensinou propositadamente como está organizada a sociedade e o que pensa e sente sua cultura. (Bordenave 1994, p.17).

O autor também afirma que a comunicação se dá como um processo multifacetado que acontece ao mesmo tempo em vários níveis (consciente, subconsciente, inconsciente) mostrando-se como parte orgânica do “dinâmico processo da própria vida” (BORDENAVE, 1994, p.41).

Tal reflexão também é discutida pelo teórico camaronês radicado na França, Dominique Wolton. Este estudioso faz a defesa de que a base para a vida em sociedade está na comunicação. Para Wolton, a comunicação é uma “experiência antropológica” e sem o processo comunicacional não haveria “vida individual nem coletiva”, considerando que o ato de se comunicar dá possibilidade para a interação do indivíduo com o outro ou com a coletividade.

Intuitivamente, comunicar consiste em trocar algo com alguém. Muito simplesmente não existe vida individual ou coletiva sem comunicação. E o próprio de toda a experiência pessoal, como de qualquer sociedade, é definir as regras da comunicação. Do mesmo modo que não há homens sem sociedades, não há sociedades sem comunicação. É neste sentido que a comunicação é sempre, simultaneamente, uma realidade e um modelo cultural (WOLTON, 1997, p. 15).

Portanto, o processo comunicacional é parte fundamental para a existência e manutenção de uma determinada sociedade e desta forma um ponto crucial para compreensão da formação da coletividade é perceber que na relações entre interlocutores há uma relação direta naquilo que se convencionou definir como processos de comunicação. Tânia Hoff e Lourdes Gabrielli (2004, p. 9 e 10), ao realizarem um estudo sobre os elementos da comunicação, nos indicam que o processo de comunicação depende da existência de cinco elementos: 1) os interlocutores – “as pessoas envolvidas no processo de comunicação, independente da quantidade – duas ou milhares”; 2) a mensagem - “conjunto de elementos extraídos de um repertório reunidos em uma determinada estrutura [...] A mensagem é o resultado da combinação de signos durante o processo de comunicação.”; 3) o canal – “via de circulação da mensagem.”; 4) o código - “conjunto de regras de combinação de signos, os interlocutores utilizam-se dele para codificar - construir a mensagem e também decodificá-la – recebê-la e compreendê-la.”; 5) o referencial – “ sobre o que se fala. Não há mensagem sem que o interlocutor tenha algo a comunicar.”

Santaella (2001), em sua obra *Comunicação e Pesquisa*, indica que “o ser humano sempre foi por natureza um ser simbólico, ser de linguagem e de comunicação” (Santaella, 2001, p.13). O que nos demonstra que os processos de comunicação representam um dos fenômenos mais relevantes da espécie humana. Sua compreensão permite procurar as origens do desenvolvimento da linguagem e verificar como e por que ela se transformou no decorrer da história.

A comunicação apresenta portanto característica social porque, para que ela aconteça, implica sempre na necessidade de mais de um indivíduo. Ainda que se observe a comunicação interpessoal entre apenas dois seres, o caráter social é importante pois os indivíduos vivem em sociedade, interagem no ambiente social e necessitam de um conjunto de valores construído socialmente e que possa simbolizar a significação do universo aos quais tais indivíduos pertençam. Os grupos se transformam a partir do momento em que os indivíduos reconhecem e aceitam significados pré-estabelecidos

1.2 A evolução dos meios

A ampliação do campo comunicacional se dá com a evolução humana, deixando de se relacionar somente com o compartilhamento de mensagens entre os sujeitos, passando a significar também a transmissão de informações por formatos mediados de comunicação. Castells (2003) nos propõe que por volta do ano 700 a.C. com o desenvolvimento do alfabeto, na Grécia, a divulgação do pensamento filosófico ocidental e da ciência puderam se desenvolver. Para o autor, tornou-se “possível o preenchimento da lacuna entre o discurso oral e escrito, com isso separando o que é falado de quem fala e possibilitando o discurso conceitual” (Castells, 2003, p.413).

Marshall McLuhan, em sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, do ano de 1964, constroi um panorama que resgata a história da sociedade, indicando desde o surgimento da linguagem oral e escrita até a chegada dos meios de comunicação como a fotografia, o telefone, o rádio, a televisão e o cinema. O autor dá ênfase para a relevância da linguagem, levando em conta que ela é quem faz a diferenciação do homem para os demais seres vivos.

O que nos mostra que é por meio da linguagem que o ser humano se constrói como sujeito. É assim que a linguagem, quando viabiliza a relação das pessoas, dá permissão para o retorno sobre si como individualidade distinta, possibilitando a comunicação inter-humana.

Contudo, a linguagem verbal, oral ou escrita, que é simbolizada por um idioma, não se apresenta como a única forma de linguagem. Este posicionamento é defendido por Santaella (2003), ao mencionar várias formas de linguagens verbais e não-verbais que se fazem presentes no ato da comunicação. Para a autora a comunicação pode acontecer de forma verbal ou não-verbal sendo apoiada por por “[...] objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiros e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie de animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem” (Santaella, 2003, p.10).

A complexidade das formas de utilização da linguagem transcende o modo como o sujeito utiliza suas expressões no seu modo de falar, pois o emprego de uma experiência corporal ou de uma linguagem imagética pode traduzir aos demais indivíduos sociais maneiras, pensamentos, sentimentos, percepções que expressam experiências do campo interativo e comunicante.

Historicamente o uso das linguagens em várias formas deu possibilidade para a interação entre os sujeitos e isto foi o ponto de partida para o processo evolutivo das sociedades. Assim, ao longo dos séculos, foi constatado que cada inovação inserida no contexto da sociedade da época acarretou transformações significativas na cultura e nos costumes.

Na pré-história, a comunicação entre os homens ocorria através da linguagem gestual. Com o desenvolvimento vocal, os indivíduos passam a se comunicar usando a linguagem oral. McLuhan nos aponta que a fala foi a primeira forma com a qual o homem passa a dominar seu próprio ambiente. Castells se apropria de Havelock para observar questões referentes a passagem da linguagem oral para a linguagem escrita. Para ele “esse momento histórico foi preparado ao longo de aproximadamente três mil anos de evolução da tradição oral e da comunicação não-alfabética até a sociedade grega alcançar aquilo que Havelock chama de novo estado de espírito, o espírito alfabético [...]” (Castells p. 413). Embora a comunicação escrita só tenha se difundido massivamente séculos mais tarde, após a invenção e desenvolvimento da imprensa e a fabricação do papel, o que proporcionou a infraestrutura mental para a comunicação cumulativa, baseada no conhecimento. Com o aparecimento da comunicação escrita a sociedade passou a evoluir de maneira mais veloz. McLuhan indica que séculos depois da invenção da escrita, os demais meios de comunicação

passaram a se desenvolver: a tipografia, os primeiros livros impressos, a imprensa, etc., caminhando em conjunto com a evolução e as necessidades comunicativas dos sujeitos.

E esta evolução acaba prosseguindo até os dias de hoje, período em que a sociedade está vivenciando a era digital com a comunicação instantânea por meio da internet, articula e reorganiza meios de comunicação já existentes.

Em vista disso, o campo comunicacional acaba sendo ampliado e complexifica o processo evolutivo da humanidade. Ao desenvolver estudos neste campo, Wolton (1997) leva em conta que a comunicação se dá de duas maneiras: direta e à distância. O autor afirma que:

[...] A comunicação é, também, o conjunto de técnicas que, num século, quebrou as condições ancestrais da comunicação directa para as substituir pelo reino da comunicação pelo menos tanto a comunicação directa entre duas ou mais pessoas, quanto a troca à distância mediatizada pelas tecnologias (telefone, televisão, rádio, informática, telemática...) Os progressos foram de tal maneira imensos, as realizações tão evidentes, que hoje em dia, estabelecer um intercâmbio instantaneamente, de um lado ou outro do mundo, através do som, da imagem ou dos dados é uma banalidade (WOLTON, 1997, p.15)

O entendimento do papel e da presença dos meios de comunicação, em suas variadas formas tecnológicas nas sociedades contemporâneas, mostra-se como sendo um fator determinante para que seja possível contextualizar, identificar os aspectos presentes nas alterações de expressão, intercâmbio e características culturais que acabam compondo os atributos identitários. Os meios de comunicação passam a ter uma atuação na vida da humanidade com diferentes possibilidades de lidar com o tempo, espaço e conseqüentemente de entender de forma global os contextos diversos, ao passo em que seus reflexos sociais são atuantes, na maior parte das vezes, sob condições latentes de expressão que acabam passando por apropriações dialéticas dos códigos vigentes em um processo de retroalimentação. Wolton (1997, p.31) analisa esta questão mostrando que êxito e a importância da comunicação na contemporaneidade, vem do fato de que as novas técnicas “libertam o homem das condicionantes ancestrais do tempo e do espaço, permitindo-lhe ver, falar e estabelecer um intercâmbio com todas as partes do planeta, todos os dias, permanentemente”.

Mas voltando ao processo evolutivo das comunicações proposto por Castells, a invenção grega do alfabeto em 700 a.C. possibilitou a elaboração do discurso conceitual e conseqüentemente o surgimento do pensamento filosófico e científico que molda os discursos da sociedade ocidental, “contudo, a nova ordem alfabética, embora permitisse um discurso racional, separava a comunicação escrita do sistema audiovisual de símbolos e percepções, tão importantes para a expressão plena da mente humana” (Castells, 2003, p.413). Assim, a

comunicação escrita relativiza a importância da linguagem corporal e gestual presente nos discursos orais relegando ao universo “dos sons e imagens aos bastidores das artes, que lidam com o domínio privado das emoções e com o mundo público da liturgia” (Castells, 2003, p.413).

Continuando a evolução, comunicação audiovisual passou a ter papel relevante muitos séculos mais tarde com o desenvolvimento tecnológico que permitiu o desenvolvimento dos veículos: cinema, rádio e em seguida com a televisão, advento que proporciona uma transformação cultural tão relevante quanto a invenção da escrita e que determina a delimitação de novas características na abrangência dos meios de comunicação de massa.

Com a introdução dos meios de comunicação eletrônicos, os meios de comunicação escrita não desapareceram, mas foram reestruturados. Os novos meios, como o cinema impunha uma linguagem visual capaz de reproduzir em imagens o corpo e transportar suas mensagens pelo tempo e pelo espaço. O rádio, em um período anterior ao desenvolvimento da televisão, ocupou um papel central pois características como penetrabilidade e flexibilidade adaptaram o meio ao cotidiano das pessoas. “A difusão da televisão nas três décadas após a Segunda Guerra Mundial (em épocas diferentes e com intensidade variável, dependendo do país) criou uma nova galáxia de comunicação” (Castells, 2003, p.415). Desta forma, Castells se apropria de um termo usado por McLuhan, trazendo em seu texto o termo galáxia de comunicação para explicar os fenômenos da comunicação eletrônica de massa, assim como McLuhan fez com os meios de comunicação impressa que ele chamou de “Galáxia de Guttemberg”.

Em sua obra *A Sociedade em rede*, Castells aprofunda o estudo nos veículos de comunicação eletrônica e em especial ao televisivo para fazer a ligação aos meios de comunicação digitais. Para ele a televisão propõe um “sistema de códigos e crenças” que caracterizam a cultura geram um novo arranjo sistêmico da comunicação em uma sociedade que precisa de estímulos sensoriais e que se torna refém da espetacularização.

Os diagnósticos convergem em direção a dois pontos fundamentais: alguns anos após o seu desenvolvimento a televisão tornou-se o epicentro cultural de nossas sociedades; e a modalidade de comunicação da televisão é um meio fundamentalmente novo caracterizado pela sua sedução, estimulação sensorial da realidade e fácil comunicabilidade, na linha do modelo do menor esforço psicológico (Castells, 2003, p.418).

A televisão pode também ser caracterizada como um meio de comunicação de massa mais abrangente que os meios que existiam até então. Tem um poder maior de penetração que

os meios impressos, jornais ou revistas e é mais palatável aos gostos populares que o cinema e o rádio por uma questão de linguagem que podem seguir a diferentes temas: informativo, entretenimento, fixação e transmissão.

O impacto dessa questão pode ser indicado como sendo uma tentativa de homogeneização que, de maneira inevitável, aconteceria diante da existência de uma massa consumidora que se porta, muitas vezes, como receptores passivos a todo tipo de veiculação arbitrária.

Em seu texto *Reflexos Culturais e Identitários da Comunicação Contemporânea* Jauner Rodvalho, (2008) propõe que televisão se insere em um sistema audiovisual que foi abrangente e sedutor, incentivou os telespectadores a assumir determinados padrões de entretenimento e pensamento. O autor faz uma análise através de Castells, da chamada lei do menor esforço é decorrente não da sedutora condição da TV, e sim de um contexto social marcado por novas condições de vida, trabalho, família que de certa maneira passaram a delegar ao homem o poder de escolha em torno de situações que o impulsionam a uma opção: a de observar as exibições televisivas.

A relação entre o conceito de cultura de massa e a TV se apoia no controle tecnológico da comunicação eletrônica. Contudo, a relação entre o telespectador e a televisão acaba seguindo uma lógica não de opressão e sim emocional,

A televisão, mostra-se como sendo um meio de comunicação que irá atuar, como todos os outros, de maneira institucionalizada e com total falta de neutralidade. Por mais que haja autonomia dos indivíduos diante da construção final dos significados, as mensagens que se veiculam são cheias dos mais diversificados artifícios subliminares ou explícitos e talhadas, objetivando uma maior penetração e identificação nos contextos sociais.

Dessa forma, o emissor encontra-se longe da imaginada opressão que poderia ter em uma conceituação mais simples dos meios de comunicação. Este fato tem como consequência:

[...] aceitar ser misturado em um texto multisssemântico, cuja sintaxe é extremamente imprecisa. Assim, informação e entretenimento, educação e propaganda, relaxamento e hipnose, tudo isso está misturado na linguagem televisiva. Como o contexto do ato de assistir é controlável e familiar ao receptor, todas as mensagens são absorvidas no modo tranquilizador das situações domésticas ou aparentemente domésticas [...] (CASTELLS, 2003, p. 421).

Tal aspecto se admite quando o autor nos lembra que a mídia pode representar uma expressão de nossa cultura contemporânea e que nossa cultura funciona com os materiais fornecidos pela mídia, numa espécie de “sistema de *feedbacks* entre espelhos deformadores”,

ou seja, há a responsabilidade e a importância dos meios como instrumentos de influência. Mas essa influência acontece sempre associada a outros fatores sociais.

Em vista do aumento da abrangência de tais meios, essa relação construtiva, na qual a mídia acaba expressando a cultura, e essa, por sua vez, é construída, em parte, por elementos midiáticos, passa a preponderar a ênfase ao receptor, antes descrito como receptáculo passivo e agora revestido de crescente autonomia.

O entendimento da mídia de massa acaba seguindo seu trajeto tendo como alicerce novos fatores que transformam, ainda mais, a sua conceituação.

Observa-se que nos anos de 1980, as tendências tecnológicas fizeram a representação do impulso para as mudanças dos atributos interativos das mídias. Jornais impressos com edições simultâneas e sob medida para áreas variadas, rádios e equipamentos de reprodução portáteis, novos canais de TV a cabo e elevação expressiva dos canais da TV aberta, o videocassete, as máquinas fotográficas, todas essas questões acabaram implicando uma nova via para o consumo segmentado, controle e direcionamento dos conteúdos e, especialmente, um alento para a interatividade e maior efetividade no que diz respeito a adquirir as mensagens.

O novo panorama fez com que surgisse o que para muitos se mostrava de maneira obscura: o reflexo da divisão do grande aparato midiático, que conseguia penetração em diferentes setores de uma sociedade de massa, em pequenas partes de conteúdos heterogêneos entre si, como por exemplo, canais de televisão, implicando que:

[...] a nova mídia determina uma audiência segmentada, diferenciada que, embora maciça em termos de números, já não é uma audiência de massa em termos de simultaneidade e uniformidade da mensagem recebida. A nova mídia não é mais mídia de massa no sentido tradicional do envio de um número limitado de mensagens a uma audiência homogênea de massa. Devido à multiplicidade de mensagens e fontes, a própria audiência torna-se mais seletiva. A audiência visada tende a escolher suas mensagens, assim aprofundando sua segmentação, intensificando o relacionamento individual entre o emissor e o receptor. (SABBAH *apud* CASTELLS, 2003, p. 424).

O reflexo da função crucial e atuante do receptor pela descentralização do processo e dos instrumentos de mediação, diversificação de conteúdo e, especialmente, adequação ao público fez com que fosse concebido o novo viés do que já havia sido afirmado por McLuhan (1964) de que “a mensagem é o meio e o meio é a mensagem”.

As mensagens interferem nas formas de estruturação tecnológica, interfacial, profissional, imagética, de conteúdo, produção, transmissão, entre demais elementos presentes em canais de TV, produtos musicais, programas de rádio e a infinidade de processos que essa

mídia engloba (CASTELLS, 2003). Ao redor dela, a chamada aldeia global é posicionada por “domicílios sob medida, globalmente produzidos e localmente distribuídos” (CASTELLS, 2003, p.423).

1.3 A comunicação na contemporaneidade

Enquanto se estudava o campo da interação social desenhada por uma cultura de massa proporcionada pelos meios de comunicação que direcionavam mensagens, de forma unilateral, para uma imensa quantidade de indivíduos, através de meios massivos como televisão, rádio, jornais, cinema, etc., passamos então a perceber que o desenvolvimento tecnológico permitiu uma nova evolução. Segundo Muniz Sodré (2006), em seu artigo *Eticidade, campo comunicacional e midiaticização*, é a que estamos experimentando hoje: a sociedade da midiaticização.

O elemento que seria responsável pela transição entre uma e outra pode ser determinado pelo processo de comunicação no qual os meios que McLuhan (1964) nos dizia protagonizar como extensões do homem se demonstram serem agora como protagonistas de uma sociedade comunicacional a partir do momento em que surgem possibilidades tecnológicas que se convertem em meios, de acordo com novas e complexas formas de produção, recepção e circulação. Talvez o mais importante neste momento seja a interação dos indivíduos numa forma dinâmica de compartilhamento de mensagens, que proporciona uma sociedade atuante e capaz de estruturar vínculos ainda mais profundos. Na medida em que as mídias deixam de ser somente um campo e passam a produzir por seus processos e dispositivos, afetações de tal ordem na organização social, acabam permeando e transformando a própria natureza da sociedade, enquanto ambiente e as suas interações.

Estas configurações que fazem a denominação da existência de uma nova ordem comunicacional, cuja ênfase deixa de ser os meios no interior de regimes de mediações ao passo em que é definido como uma espécie de “nova realidade” (LUHMANN, 2005), aquela da midiaticização.

Nesta nova realidade das comunicações, o termo *pós-modernidade* pode ser compreendido de acordo com Jencks, que nos diz sobre o questionamento da modernidade e a perda de referências, ressaltando que:

A era pós-moderna é um tempo de opção incessante. É uma era em que nenhuma ortodoxia pode ser adotada sem constrangimento e ironia, porque todas as tradições aparentemente têm alguma validade. Esse fato é em parte consequência do que se denomina de explosão de informações, o advento do conhecimento organizado, das comunicações mundiais e da cibernética. (JENCKS, 1989, p. 7).

Enquanto Jencks compreende a pós-modernidade como moldada a partir das tecnologias digitais, Castells contrapõe que “[...] os sistemas tecnológicos são socialmente produzidos.” (CASTELLS 2003, p. 34). E por essa leitura, ele nos demonstra que em tal modelo todo receptor se apresenta como sendo um potencial emissor, e todos os emissores e receptores possuem uma ligação em rede. Ainda de acordo com Castells (2003), o que deu permissão para que se criasse tal estrutura social foram três processos independentes, cujo desenvolvimento aconteceu de maneira simultânea no final do século XX. Tais processos podem ser compreendidos da seguinte forma:

[...] as exigências da economia por flexibilidade administrativa e por globalização do capital, da produção e do comércio; as demandas da sociedade, em que os valores da liberdade individual e da comunicação aberta tornaram-se supremos; e os avanços extraordinários na computação e nas telecomunicações possibilitados pela revolução microeletrônica. (CASTELLS, 2003, p. 8).

Dessa forma, a comunicação em rede, embora não seja determinante como característica única para a pós-modernidade, na medida em que tem uma capacidade de distribuir a informação com uma velocidade tamanha, que pode ser comparada ao que foi a eletricidade na era industrial. Além disso Castells compara, através de McLuhan, a importância do desenvolvimento da impressão de tipos móveis por Gutenberg ao desenvolvimento das possibilidades de comunicação em rede, traçando um paralelo entre as duas etapas históricas.

A Internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos, num momento escolhido, em escala global. Assim como a difusão da máquina impressora no ocidente criou o que McLuhan chamou de a Galáxia de Gutemberg, ingressamos agora num novo mundo de comunicação; A Galáxia da Internet (CASTELLS, 2003, p. 8).

A partir da comunicação em rede a liberdade não ocorre somente por meio do consumo de informação, mas também na produção de conteúdo e nas formas de interação informacional. Pode-se portanto observar que o paradigma da comunicação de massa culmina em um determinado convívio com o novo paradigma da comunicação horizontal, no qual surge uma nova configuração que tem em seu escopo três princípios básicos da

cibercultura, de acordo com o que é descrito por Lemos e Lévy (2010, p.45): “liberação da emissão, conexão generalizada e reconfiguração social, cultural, econômica e política”.

Compreende-se por “liberação da emissão” que o discurso, que anteriormente era editado de acordo com o interesse dos *mass media*, passa a conviver com uma circulação virótica de informação que é possível em vista da transformação do receptor em emissor.

A ideia de conexão generalizada faz a pressuposição de que tudo comunica e tem uma ligação em rede, princípio que também é denominado de “Internet das coisas”, no qual vários objetos passam a se comunicar, em conexão com a Internet.

O terceiro e último princípio se configura como sendo o da reconfiguração, que irá tratar da transformação de estruturas sociais, instituições e práticas comunicacionais que se favorecem pelas mídias horizontais.

Todo o processo evolutivo na comunicação permitiu um desenvolvimento extraordinário do homem com relação ao seu pensamento, principalmente, através da interação pelas formas de codificação e decodificação de mensagens. Tais competências, aliadas aos conhecimentos *a priori*, culturais; tornou o homem mais complexo em suas interações sociais. O que não se pode desprezar com este processo evolutivo são ainda as relações diretas e interpessoais que foram acrescidas à cultura conforme o desenvolvimento humano aconteceu. Uma relação de comunicação interpessoal apresenta um meio diferente de relações baseadas em aparatos tecnológicos, mas o corpo continua sendo uma mídia fundamental para a interação social e comunicação entre os seres.

CAPÍTULO 2 - O CORPO E A COMUNICAÇÃO

2.1 A comunicação corporal e a teoria da mídia de Harry Pross

O uso hábil do corpo humano com fim específico de comunicação foi relevante por toda história da humanidade. Como exemplo disto, buscamos ajuda no artigo de Erica Cassimiro e Francisco Galdino (2012), que nos informam que na cultura grega a beleza da forma humana se ressaltava por meio da arte e do atletismo. Sócrates demonstrava uma preocupação filosófica acerca de uma visão integral de homem, julgando importante tanto o corpo quanto a alma para o processo de sua interação com o mundo. Platão, de forma divergente, apresentava uma visão mais dicotômica, na qual o corpo servia de prisão para a alma. Aristóteles tinha um ideal mais próximo de Sócrates do que de Platão, pois partia do princípio de que as ações humanas eram executadas em conjunto, corpo e alma, todas num processo contínuo de realização.

O estudo destes filósofos pode nos apontar um dos caminhos que apresentam a importância das relações do corpo com o desenvolvimento cultural da humanidade e desta forma propor um embasamento para a compreensão das diferentes concepções de corpo que foram criadas durante o processo de formação da sociedade ocidental e buscam uma explicação de como este assunto tem importância no entendimento da formação social, cultural e histórica da sociedade.

Mas apesar deste estudo ter potencialidade para se aprofundar em um grande número de questionamentos, como o corpo sexuado ou os estudos fisiológicos do corpo ou conceitos filosóficos e estéticos da beleza, interessa a esta pesquisa um recorte do corpo no campo midiático e sua representação nos meios de comunicação. José Eugenio de Oliveira Menezes, em seu livro *Rádio e Cidade: Vínculos Sonoros*, nos alerta para a necessidade de pensarmos o corpo além de suas funções biológicas e aprender sobre a importância da bagagem cultural que ele pode nos apresentar:

O homem não vive apenas no mundo biológico, mas sobrevive, repetimos, num universo simbólico permeado de crenças, narrativas, histórias, religiões, ciências e artes, que influenciam a história do 'uso' e expressões do corpo. (Menezes, 2007, p.28)

Para Wilton Garcia: “[...] ao eleger a noção de corpo como dispositivo contemporâneo, observa-se o desdobramento de representações, experiências e afetividades na mídia cujo contexto transversaliza produtos culturais”. (GARCIA, 2005, p.01) Na

publicidade esta observação é inequívoca, mas também nas artes dramáticas e nas artes performáticas. A exploração da imagem corporal é intensa nos dias de hoje e é possível afirmar que tal exploração é parte integrante da construção da cultura da mídia. O autor, no que se refere ao aparecimento da noção de corpo na mídia, nos alerta:

[...] a noção de corpo surge como mídia primária na cultura contemporânea, em uma articulação de estratégias discursivas, utilizando-se como dispositivo sua materialidade da comunicação – a imagem. Isso implica a inscrição do corpo como primeiro meio de comunicação do homem em seu processo de (des)construção cultural, perpassando diferentes movimentos transicionais de tempo-espço. Do corpo para o mundo, do interno para o externo. É nessa mediação entre o dentro e o fora que a comunicação se fará compreender (GARCIA, 2005, p. 31).

Em sua obra clássica, *Medienforschung* ou *Investigação da Mídia*, publicada em 1971, Harry Pross apresenta um estudo que vai além das teorias tradicionais da comunicação ao propor “uma nova classificação dos sistemas de mediação, da chamada mídia” (BAITELLO JR, 2005, p.80). Os sistemas propostos são divididos em três grupos distintos: mídia primária, que apresenta o corpo como mídia; mídia secundária, que prevê a necessidade de suportes comunicacionais auxiliares ao corpo, e a mídia terciária, que é a comunicação mediada por aparelhos e que é necessário aos interlocutores do processo. Compreende-se como mídia primária o meio de comunicação mais primitivo e essencial para a interlocução de seres sociais. Assim a comunicação primária acontece com a presença dos indivíduos no mesmo espaço e tempo.

Na mídia primária juntam-se conhecimento juntam-se conhecimentos especiais em uma pessoa. O orador deve dominar a gestualidade e mímica. [...] o mensageiro deve saber correr, cavalgar, ou dirigir e garantir assim a transmissão de sua mensagem [...] Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual participantes individuais se encontrem cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto (PROSS 1972, p. 128 *apud* BAITELLO JR, 2005, p.80).

Pross aponta como classificação da mídia primária a linguagem verbal e a linguagem gestual: movimentos corporais, andar, sentar, cabeça, expressões faciais, portanto pode-se pensar no uso do corpo como veículo de comunicação interpessoal e que, sustentado pela cultura, atribui significados para determinados gestos e situações diferentes.

Pross segue descrevendo as infinitas e ricas possibilidades comunicativas as infinitas e ricas possibilidades comunicativas da mídia primária, lembrando a expressividade de olhos, testa, boca, nariz, postura da cabeça, movimentos de ombros, andar, postura corporal, tórax e abdômen, mãos, pés, sons articulados e inarticulados, odores, cerimoniais, ritmos, e repetições, rituais e, por fim as línguas naturais (naturalmente inclui-se aí a linguagem verbal falada) (BAITELLO JR, 2005 p.80).

Algumas características importantes da mídia primária são os conhecimentos acumulados e a memória afetiva, cultural e social de um determinado grupo. Os interlocutores devem compreender os movimentos figurativos realizados, possibilitando a decodificação das mensagens. As expressões corporais e gestuais apenas funcionam por representarem informações que possibilitem a interpretação por parte daqueles do próximo. Essas representações transmitem informação e confirmam experiências previamente vividas por aqueles que as medeiam.

Mas a mídia primária, embora rica e complexa, apresenta como limite para sua execução a sua propagação temporal e espacial, estas são características fundamentais para sua realização. Ela só acontece com interlocutores presentes no mesmo espaço físico e ao mesmo tempo como nos aponta Baitello Jr:

[...] a mídia primária para funcionar exige que estejamos no mesmo espaço que o interlocutor. De nada adiantaria falar em um espaço público enquanto ouvintes estivessem em outro, pois não haveria a comunicação – a não ser por meio de aparelhos, artefatos e recursos extra corporais. Então a mídia primária – a voz, o cheiro, o gesto e o gosto – tem um limite temporal e espacial e exige o tempo e o espaço do aqui e agora (BAITELLO JR. 2005, p.32).

No processo de classificação da mídia proposto por Harry Pross, a mídia secundária sucede a mídia primária. O homem aprendeu que a comunicação poderia ocorrer com a interferência de objetos exteriores a seu corpo e que poderia deixar marcas de sua presença apesar de sua ausência. Ainda em períodos pré-históricos, desde que iniciou a vida em sociedade, o homem percebeu que poderia transmitir informações para mais pessoas do que aquelas que integravam o seu círculo social primário, demonstrando um impulso de se comunicar para além de seu tempo presencial e espacial. Assim, Pross classifica a mídia secundária como:

[...] aqueles meios de comunicação que transportam a mensagem ao receptor, sem que se necessite um aparato para captar seu significado, portanto são mídia secundária a imagem, a escrita, o impresso, a gravura, a fotografia, também em seus desdobramentos enquanto carta, panfleto, livro, revista, jornal [...] (PROSS, 1972:128 *apud* BAITELLO JR, 2005 p.81).

A mídia secundária ocorre quando os interlocutores necessitam de um aparato ou suporte para a transmissão das mensagens, e isso significa uma ampliação, como, por exemplo: “as máscaras, pinturas, adereços corporais, roupas, utilização do fogo e da fumaça, [...] os bastões, a antiga telegrafia ótica, bandeiras, brasões, e logotipos, imagens, pinturas e quadros, a escrita, o cartaz, o bilhete, o calendário”. (BAITELLO Jr, 2005 p.81).

A mídia secundária prevê que um emissor pode ampliar o alcance e o tempo de emissão de uma mensagem para seu receptor, o que significa um alargamento no tempo e no espaço da comunicação e possibilita ao homem a expansão de sua memória e é neste momento que o homem vence a barreira da morte, na medida em que ele pode deixar marcas permanentes de sua existência através de imagens ou escritas ou mensagens gravadas sobre suportes duráveis. Isto pode ser ilustrado, por exemplo, com a observação e tentativa de compreensão de culturas antigas babilônicas, egípcias ou pré-colombianas, através de documentos emitidos por esses povos, mas que ainda assim apresentam a necessidade da decodificação, da mesma maneira que a simples leitura de um livro prevê a necessidade de um leitor alfabetizado ao sistema de códigos ali escritos.

Baitello Jr nos alerta também para o fato de que a mídia secundária pode ampliar o alcance comunicativo do homem no seu tempo e espaço, mas neste caso há ainda a necessidade que pode ou não possibilitar o transporte dos suportes da informação. Segundo o autor: “[...] é preciso superar as dificuldades e os obstáculos das longas distâncias.” (BAITELLO JR, 2005, p. 34), e isso prevê que determinados suportes podem ser transportados, embora, em alguns casos, de maneira lenta e custosa, como: jornais, revistas, pinturas em telas. Em outros casos, as mensagens produzidas por aparatos classificados na mídia secundária não podem vencer a barreira espacial por não poderem ser transportados, como é o caso de pinturas rupestres pré-históricas em Altamira, na Espanha, ou São Raimundo Nonato, no Brasil.

O desenvolvimento das tecnologias a partir do advento da energia elétrica abriu espaço para a sofisticação e aumento da complexidade do processo de mediação devido à possibilidade técnica de equipamentos que podem transmitir, repetir ou receber mensagens. A tecnologia tornou possível o que Harry Pross classificou como mídia terciária: [...] “são aqueles meios de comunicação que não podem funcionar sem aparelhos tanto do lado do emissor quanto do lado do receptor”. (PROSS, 1972, p. 226 *apud* BAITELLO JR, 2005 p. 82).

A mídia terciária pode reduzir ou anular as dificuldades de transporte que são percebidas na mídia secundária. O transporte através da eletrificação, sistemas de redes ou transmissão por ondas tornaram direto o transporte físico da mensagem, o que demonstra para Pross que esta mídia se caracteriza pela necessidade de utilização de equipamentos técnicos por todos os interlocutores do processo comunicativo, assim, é fundamental a existência de aparatos que emitam e codifiquem as mensagens, e outros aparatos que recebam e

decodifiquem tais mensagens quando “os emissores e receptores precisam de equipamentos para criação de vínculos”. (MENEZES, 2005, p.27)

Baitello Jr. considera que as mídias, nas diferentes categorizações propostas por Pross, não sejam excludentes e, ao contrário, sejam cumulativas:

[...] o advento da mídia secundária não suprime nem anula a mídia primária que continua existindo enquanto núcleo inicial e germinador. A mídia terciária também não elimina a primária nem a secundária, mas apenas acrescenta uma etapa às anteriores. (BAITELLO JR, 2005 p.82)

Com as mídias secundária e terciária, conquistou-se a vitória simbólica sobre o tempo e o espaço. Mas com relação à mídia primária, é importante lembrar que ela “é o começo e o fim de todo o processo de comunicação”. Assim, os meios podem ser analisados separadamente ou em conjunto, porque eles se complementam e agem simultaneamente e, dependendo de como esta análise for produzida, os resultados podem diferir.

Mas o que realmente importa para esta dissertação é pensar no homem como agente de formação de processos comunicacionais, como formador e aglutinador cultural de uma sociedade. Os processos de interação aprendidos a partir da Teoria da Mídia proposta por Pross trazem uma compreensão profunda da existência dos meios e fazem uma relação com os ambientes de comunicação capazes de construir vínculos humanos em suas estruturas sociais. E a partir destas percepções propostas tentaremos estudar suas relações como a *performance* artística e musical de Jair Rodrigues nos capítulos seguintes.

2.2 A *performance* e a utilização do corpo

A arte performática pode ser vista, segundo Garcia (2005), como uma forma de “espetacularização do sujeito/objeto” e representa uma ação intermediadora na qual o corpo aparece como instrumento de imagem. Assim, os artistas de todos os campos utilizam essa possibilidade para transformar os seus próprios corpos em moldura para suas expressões, passando a criar uma imagem representativa daquilo que interessa como mensagem a ser transmitida.

Lucia Santaella escreveu um ensaio intitulado *O corpo na arte*, publicado no catálogo da mostra *Metacorpos*, realizada de novembro a dezembro de 2003, no Paço das Artes de São Paulo, com curadoria de Vitória Daniela Bousso. Nesse ensaio, a autora nos lembra que na história da evolução artística da humanidade, o artista sempre utilizou o corpo em suas *performances*. Segundo Santaella:

A história da arte demonstra que o corpo humano sempre esteve de uma maneira ou de outra, com maior ou menor intensidade, no foco da atenção dos artistas. A par do teatro e da dança que são artes do corpo por excelência também nas artes visuais, no mundo grego, as medidas perfeitas compunham o modelo abstrato de corpo ideal. Não obstante sua aparição constante particularmente nas artes do Ocidente, nada pode ser comparável à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das vanguardas estéticas no início do século passado. Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixado de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano. É o corpo com algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu estar no mundo, suas transfigurações, que passou a ser interrogado (SANTAELLA, *in* BOUSSO, 2003, p. 43).

Assim, a arte performática apresenta o corpo do artista como suporte para o desenvolvimento da expressão que se pretende discutir. Os artistas iniciam um processo de apropriação deste suporte, e a espetacularização do corpo extrapola o âmbito imagético e passa a apresentar a uma questão de relação social entre os indivíduos e artistas, interlocutores no processo comunicacional. As atividades da *performance* corporal se apresentam como ações mediadoras, desta forma, corpo é compreendido um instrumento de transformação dos sentidos, pois o emissor pretende elaborar condições de redes de conversação com o receptor da mensagem que se pretende discutir.

Na *performance* artística, independente se sua modalidade: cantores, atores, dançarinos, *performers*, etc. usam seu corpo como forma de expressão narrativa e de sentimento. Estes artistas, podem ou não agir de forma planejada por um roteiro ou coreografia, mas efetivamente são levados por si próprios e pelo grau de convivência de seus expectadores a uma forma de interação que pode ser determinada pela natureza de sua arte, sua forma técnica e seu corpo a criarem um personagem que é distinto do seu eu individual.

O homem é um ser de ação que se ocupa diariamente de inúmeros afazeres simples ou complexos que o colocam em movimento: acorda, anda, corre, come, etc. Além disso (ou apesar disso), é também um ser comunicante, fala, interage, chora, canta, etc., em um espaço que pode ser público ou privado. Pode-se dizer então que também é um ser performático. Além do desejo do artista em utilizar seu corpo como meio de produção de sua mensagem, há também um interesse do receptor em buscar esta imagem como fonte inspiradora para sua própria vida.

Este fato não é novidade, pois desde a Grécia, o ideal corpóreo vem sendo colocado em diferentes situações e se pensarmos que isto surgiu na antiguidade clássica, podemos também admitir que tal fato vem-se repetindo, e o corpo se torna referencial importante por todo desenvolvimento histórico da arte.

Mas as associações imediatas e diretas são feitas entre o teatro e a *performance* e ao partirmos deste pressuposto, pode-se prejudicar a interpretação por parte do público desta linguagem artística. Conceitualmente, há uma diferenciação entre uma encenação teatral e uma ação de arte performática ou uma *performance* musical. Todavia, há similaridade expressiva entre a *performance* e o teatro ou espetáculos musicais quando se leva em conta diversas possibilidades das linguagens contemporâneas nas artes visuais iram prezar por uma promiscuidade entre técnicas e mídia, fazendo a apropriação de elementos da dança, da música, do teatro, do cinema, do vídeo, da fotografia, entre outros (GLUSBERG, 1980).

Um espetáculo musical pode apresentar elementos apropriados de outras artes, inclusive da arte performática, e isto é definido pelo conceitual artístico concebido por seus criadores.

Se a comunicação acontece entre dois ou milhares de indivíduos, como já nos alertou Tania Hoff e Lourdes Gabrielli, e a mídia primária é a troca de mensagens entre corpos no mesmo espaço temporal e físico, como disse Norval Baitello Junior, r ainda se pensarmos que um espetáculo artístico de determinado seguimento pode-se apropriar de elementos de outros, como Jorge Glusberg nos apontou, chegamos então a um intérprete e personalidade de nosso cenário artístico atual: Jair Rodrigues.

Theo e Vandr  montaram um poderoso trio para acompanhar o popular ssimo Jair Rodrigues em *Disparada*, com Airoto Moreira na percussão, Heraldo do Monte na Viola caipira, além do próprio Theo, uma fera no violão: o Trio Novo. Jair, parceiro de Elis em *O Fino da Bossa*, era um negro sorridente, sambista, alegre e brincalhão que divertia o público plantando bananeira no palco e batendo palmas como uma foca. Jair cantava bem, tinha ótima voz, era bonito e simpático. Mas até então, não era considerado “sério” . *Disparada* era sua oportunidade de se afirmar como intérprete de primeira linha. De blazer vermelho e gravata, olhando duro nos olhos do público, Jair levou a sério: foi forte e empolgante em sua interpreta o e levantou o auditório. (MOTTA, 2009, p.108)

Com este texto, Nelson Motta conta, em *Noites Tropicais – Solos, improvisos e memórias musicais*, como foi a apresenta o de Jair Rodrigues no II Festival Internacional da Can o, produzido pela TV Record de São Paulo. Ele apresentava um programa na mesma TV Record, que ia ao ar nas tardes de sábado, chamado *O Fino da Bossa*, em parceria com a não menos conhecida Elis Regina. Obviamente, esta questão pode ser extrapolada nas rela es sociais. A maneira como um professor se apresenta em sua aula tem em seus códigos corporais, intencionais ou não, característicos que farão os alunos mais ou menos atentos   compreensão das mensagens compartilhadas.

Um advogado hábil, além dos conhecimentos de leis e do domínio da linguagem verbal, precisa também da linguagem corporal para convencer um juiz ou um corpo de

jurados das reais ou irreais questões a respeito do seu cliente. No mundo contemporâneo, tão mediado cada vez mais o corpo vai além da matéria e passa a ter também uma função de significação. Através da linguagem corporal, é possível exercer e experimentar uma forma de comunicação legítima e fundamental nas relações sociais que extrapola palcos, mas entra na vida cotidiana sem que nos demos conta destas relações.

A contemporaneidade trabalha o culto ao corpo e à arte performática de forma ímpar. No cinema, na TV e na Internet, testemunha-se a espetacularização do corpo de uma forma que pouco se presenciou, isso por conta do desenvolvimento tecnológico além das incontáveis possibilidades e facilidades no processo de midiaticização e transmissão das mensagens. Para a arte performática dos dias atuais, há uma questão primordial para sua divulgação, que é o processo mediado e planejado, mas este fenômeno é de certa forma recente e vem-se desenvolvendo nas últimas décadas.

Desde a segunda metade do século passado, pesquisadores vêm estudando os processos midiáticos e seus vínculos sociais. McLuhan analisa e propõe a evolução dos meios de comunicação no que se refere a sua finalidade de cobrir e divulgar o conhecimento. Ele trata as consequências, sejam elas pessoais ou sociais, dos impactos que são gerados por uma nova tecnologia de mediação:

A princípio o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. Por sua vez, a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas (McLUHAN, 1964, p.22).

Arte e tecnologia passam a se desenvolver juntas, e este desenvolvimento presta um serviço muito favorável a uma nova formatação artística: o registro e a distribuição. Se no início do século passado, *performances* e *happenings* apresentavam como característica a efemeridade, a partir deste desenvolvimento tecnológico em que o registro se torna possível, o processo de veiculação desta mensagem mediada, como vimos em Pross, passa a ser, em um primeiro momento, consequência e, num segundo momento, necessidade. Os espetáculos que acabavam neles próprios e tinham um número restrito de espectadores, a partir do momento que passaram a ser registrados, perderam sua característica efêmera e passaram a ter um caráter duradouro em sua existência. A reprodução passa a permitir um aumento exponencial de receptores da mensagem artística, e a arte pode ser apresentada e reapresentada quantas vezes forem solicitadas.

No cinema, esta possibilidade já vem sendo experimentada há mais de um século, mas no Brasil este fenômeno ganha força com o desenvolvimento tecnológico que permite

que a transmissão televisiva inicie a partir da segunda metade do século XX. O processo de desenvolvimento que estamos acompanhando e que tem seus efeitos estudados em larga escala. Tais efeitos ganham ainda mais repercussão com a midiatização em rede.

Hoje, os fenômenos da espetacularização se sobrepõem aos conteúdos artísticos. Os meios de comunicação na pós-modernidade, segundo Lemos:

É possível perceber que o ciberespaço avança além do conceito de um novo meio de comunicação, agrupando um conjunto de meios até então utilizados distintamente. Conforme a utilidade a que se destina no momento e à forma como a interação acontece. (LEMOS, 2002 p.136)

Assim no início das transmissões televisivas nas décadas de 1950 e 1960 em um momento em que a tecnologia ainda não dispunha de ferramentas como o *videotape*, a produção na arte performática ainda era experimental. Não havia naquele momento uma formatação espetacularizada das artes, mas já se caminhava para isto.

Neste contexto, podemos inserir os artistas que participaram dos festivais de música que eram importantes no Brasil, durante toda a década de 1960.

O país, nessa época, estava mergulhado na ditadura militar. Qualquer forma de expressão era monitorada pelos meios de censura. As mensagens, para chegar ao público, deviam ser camufladas em diversas formas sob o risco de não poderem ser veiculadas. Além disto, a juventude passava por uma experimentação no pós-guerra, no qual o corpo passava a ter uma nova relação com a sociedade.

Neste contexto, muitos artistas, sejam eles das artes plásticas, do cinema e do teatro, os intérpretes musicais caucaram-se em uma característica dos meios artísticos e criativos: a utilização do corpo como forma de demonstrar e ampliar a dramaticidade em suas artes específicas, e o faziam para de certa forma driblar os crivos da censura ditatorial vigente na época. Assim foi com o intérprete musical Jair Rodrigues.

CAPÍTULO 3 - PANORAMA DA HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL

3.1 A gênese

Em seu estudo sobre a canção popular brasileira, Santuza Cambraia Naves (2010) nos demonstra que a música brasileira é originária do período colonial e foi se desenvolvendo gradualmente até que, no final do século XVIII, se cristalizou de forma estilística como modinha, um tipo de composição musical de origem brasileira caracterizada como uma canção sentimental com forte influência da ópera italiana e que podia ser ouvida em especial nas camadas mais altas da sociedade brasileira daquele tempo. Seu maior expoente, Domingos Caldas Barbosa, foi levado a Portugal na década de 1770, onde chegou a se apresentar na corte de D. Maria I. A autora nos demonstra esta informação, citando Mário de Andrade:

Os documentos e textos mas antigos se referindo a ela já designam peças de salão, e todos concordam em dar à modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semicultura burguesa. Melo Morais Filho a faixa como “descendente em linha reta da melodia italiana” [...] (Andrade, *apud* Naves p.62)

Em oposição às modinhas, havia um outro gênero musical também importante neste período: o lundu, que, além de gênero musical, também era a dança praticada ao toque dos tambores trazidos da África e os bandolins importados de Portugal. Apresentava forte apelo sexual (também conhecido como umbigada); o ritmo, assim como a contemporânea modinha, também foi levada à corte portuguesa, e lá foi proibida por apresentar um conteúdo lascivo. Mas no Brasil, ele sai das senzalas e evolui a uma forma de canção urbana, passando a concretizar também uma canção e neste caso passa a ser chamado de “lundu de salão”. Ainda segundo Santuza, “mas além desse subgênero mais elitizado que se desenvolveu nos salões, o lundo originou também formas mais populares, como é o caso do samba”. (Naves, p.63)

Estes dois gêneros formam a gênese da música brasileira. Um mais contido e elitizado e outro mais popular, que se manifesta também através da dança. Mas a música continua recebendo influências externas. Um grande número de gêneros musicais chega ao Brasil em meados do século XIX. Os novos ritmos, polca, mazurca, *schottish*, *habanera* e tango, aportaram por aqui trazidos da Europa ou de vizinhos latino-americanos e se misturaram a ritmos africanos, dando origem ao tango brasileiro, à valsa brasileira, ao maxixe e ao choro. Em geral, gêneros musicais que traziam também um ritmo acelerado, sincopado, que apresentava uma maneira peculiar de ser tocado, que de forma menos contida, tinha uma

certa malemolência em sua *performance*. O corpo mais uma vez presente na forma musical praticada pelos povos originários que aqui habitavam antes dos portugueses.

3.2 O Samba em seu início: a primeira gravação

O final do século XIX e início do século XX marca um Brasil republicano que inicia um processo de urbanização mais contundente: os escravos já não estão mais nas senzalas e, de forma desorganizada, se apropriam de zonas periféricas dos centros urbanos. Inicia-se, também, uma migração rural (ainda que de forma moderada) para as cidades e, a partir daí, surgem as classes populares e a classe média urbana.

O aparecimento desta nova estrutura socioeconômica faz surgir também uma necessidade de mudanças na vida cultural. Surgem jornais em grande número, a literatura se desenvolve, mas a música também traz sua contribuição. Os salões têm importância ímpar para seu desenvolvimento, mas a tecnologia também se apresenta como um fator importante. O fonógrafo, inventado por Thomas Edison em 1877 (embora já tivesse sido visto no Rio de Janeiro em 1879), foi introduzido no Brasil por Frederico Figner, um tcheco naturalizado norte-americano, que chegou em Belém em 1891 e no Rio de Janeiro em 1892. Em 1900, ele abriu, na rua do Ouvidor, nº 107, uma loja que comercializava fonógrafos e, bem ao lado, no nº 105 da mesma rua, montou um sala, fazendo gravações improvisadas, o que alguns historiadores consideram o primeiro estúdio de gravação do Brasil. Não se pode comprovar, mas a canção “Isto é bom”, de Xisto Bahia, cantada por Baiano (Manuel Pedro dos Santos), é considerada a primeira música gravada no Brasil.

Marcos Napolitano, em sua obra *A síncope das ideias*, nos fala dos “pais-fundadores” da moderna música brasileira – Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho), Heitor dos Prazeres, João da Baiana (João Machado Guedes), Donga (Ernesto dos Santos) e Sinhô (José Barbosa da Silva), assíduos frequentadores da “grande usina sonora do Rio de Janeiro no início do século XX: A casa da Tia Ciata”. (Napolitano, p.18).

Hilária Batista de Almeida, ou Tia Ciata, nascida em Salvador em 1854, se instalou no Rio de Janeiro em 1876. Foi casada com João Batista da Silva, que era funcionário do gabinete do chefe da polícia e da Alfândega. Os dois empregos lhe proporcionavam estabilidade econômica e, tão importante quanto isto, uma “respeitabilidade” social, que, como afirma Napolitano, eram “conquistas individuais importantes numa sociedade racista e excludente, que acabaram ganhando desdobramentos coletivos”. Tia Ciata era uma das muitas tias baianas do

Rio de Janeiro, ficou marcada na história da música brasileira porque abriu as portas de sua casa na rua Visconde de Itaúna, nº 119, para os melhores músicos populares que cantavam e dançavam, naquilo que se poderia chamar os embriões das rodas de samba que se veriam futuramente. Mas a respeitabilidade social de seu marido aparecia agora, pois sua casa era também frequentada por políticos e intelectuais brancos num misto de sarau decoroso e batuque de terreiro. “As festas da Tia Ciata proporcionavam um encontro, no tempo e no espaço, que fundia a tradição das modinhas, rezas, e sons das senzalas com as novidades musicais do Rio de Janeiro” (Napolitano, 2007, p.19).

Em sua obra *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Carlos Sandroni nos mostra como aconteciam os encontros na casa da tia Ciata e a separação física de gêneros musicais distintos:

O *status* “respeitável” era afirmado na sala de visitas, com a dança em par enlaçado, e a música dos choros, baseada em gêneros de proveniência europeia, como a polca, a valsa, etc.: em resumo, a festa mais “civilizada”, no dizer do próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um “biombo cultural” um divertimento tipo afro-brasileiro” (Sandroni, 2001, p.105 - 106).

Nos anos 1910, estas festas promovidas na casa da tia Ciata e em alguns outros pontos da “pequena África” (região representada pelos bairros de Cidade Nova, Catumbi e Saúde) eram verdadeiros encontros musicais comunitários cujo processo de criação era coletivo. Ali a música ligeira, representada pelas rodas de choro e de samba e os ranchos carnavalescos, eram apresentados enquanto os convidados dançavam e participavam dos batuques. Já neste momento o corpo performático tinha sua importância, não só cantando ou tocando instrumentos musicais, mas também dançando ao som da usina criativa que ali era apresentada.

Neste ambiente, surge a mítica “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba gravado. Uma polêmica está por trás desta obra. Foi registrada por Donga em 1916, gravada pelo cantor Baiano e editada na Casa Edison, e foi um extraordinário sucesso no carnaval de 1917. Alguns frequentadores da casa da Tia Ciata questionaram a autoria da obra, alegando ser uma criação coletiva, inclusive Sinhô reivindicava ser um dos autores, mas o fato é que esta gravação representa um momento importante na história cultural e musical do país, pois permite que as canções ali produzidas extrapolem os limites da pequena África.

Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites de seu grupo social original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia, conforme a lúcida avaliação do próprio Donga. Além disso, ao fixar autoria e forma de circulação (o disco), situava aquela música ancestral numa ideologia de modernidade, ligando o indivíduo que havia composto ao indivíduo que era seu ouvinte. (Napolitano, 2010 p.19).

O samba deixa de ser presencial, sai de sua roda original e se espalha por outros espaços da então capital federal. O aparato tecnológico é um exemplo daquilo que Harry Pross, anos adiante, vem denominar de mídia secundária. A partir deste evento, o gênero ganha fôlego, cresce no gosto popular e paulatinamente encontra lugar na intelectualidade, deixando de ser uma experiência comunitária, e ocupa uma posição de formação sociocultural para a identidade nacional.

A experiência social e musical do samba, à medida que o gênero foi alçado à condição de música brasileira por excelência, remete-nos a uma vivência coletiva, [...] a um ativismo étnico, cujas origens encontram-se na experiência da senzala, mas também projeta-se sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista. A gravação em disco, nesse sentido, significou não apenas ‘a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada em meio social amplo, por meios mecânicos’. (Caldeira, 1987. *apud* Napolitano 2010, p.21).

Neste período do final da década de 1910 e por quase toda a década de 1920, o samba manteve sua incubadora na região da Cidade Nova e adjacências, e seus atores tendiam a adotar um estilo de vida pequeno-burguês, porque tinham a preocupação de imprimir um certo respeito à atividade que nascera a partir de elementos da cultura negra. Como já foi dito, a própria Tia Ciata, casada com um funcionário público, “emprestava” às rodadas de samba e de choro uma respeitabilidade capaz de convocar pessoas importantes da vida política local. Além deste ideal social que, em princípio, trouxe respeito às reuniões e fez bem a introdução do samba em outras camadas sociais.

Em meados da década de 1920, a Odeon passou a utilizar um processo de gravação elétrica, o que trouxe novas possibilidades às gravações, onde timbres fonéticos variados e até menos potentes podiam ser registrados, a novidade permitia ainda a gravação de instrumentos diversificados (especialmente os percussivos), e o registro do coro também foi possível, isto aproximava ainda mais o samba gravado daquele apresentado nas originais rodas de samba. Importante lembrar também que nesta década há o surgimento do cinema falado, e o rádio começa a se desenvolver e alcança maior penetração e que posteriormente se estabelece como um importante veículo eletrônico de comunicação de massa.

E assim nasceu o samba, que veio junto com outros gêneros regionais, mas que encontrou terreno fértil pelo estímulo proposto pelo “nacionalismo ufanista da Primeira República, cuja marca maior era o auto-elogio das grandezas naturais e diversidades humanas do Brasil” (Napolitano, 2010 p.21).

O Rio de Janeiro, nesse sentido, foi o celeiro de uma modernidade musical que, aos poucos, propiciou a mistura de gêneros e formas musicais, costurada pela tradição mulata, ancestral e moderna a um só tempo. Ancestral pois remetia à africanidade reinventada pela experiência americana da escravidão. Moderna, na medida em que era produto do disco, dos modismos musicais e do encontro propiciado pelos espaços urbanos. A boemia foi o local privilegiado desse encontro sociomusical, e o samba, seu filho dileto, pois permitiu que a elite moderna mergulhasse na cultura popular urbana, afastando-se das formas ritualizadas e solenes que pautavam a assimilação do popular. E havia o outro lado dessa relação: as classes populares mestiças também absorviam elementos da cultura de elite branca, suas formas poéticas musicais, filtradas por outras tradições culturais e por outras técnicas de execução e performance. (Napolitano, 2010 p.22).

Este período marca o início da evolução do samba de uma forma musical étnica para um gênero musical moderno, urbano e representativo de um jeito carioca de ser.

3.3 O samba malandro

No final da década de 1920 e início da década de 1930, uma nova geração de sambistas surge no cenário musical carioca, especialmente vindos dos morros do Estácio e da Mangueira. Estes novos elementos, ao contrário de seus antecessores, tinham menor apreço aos modelos burgueses. Eles desenvolveram uma sensibilidade diferente dos compositores da geração anterior e se concentraram no tema da malandragem.

Esta nova corrente, conhecida como “Samba do Estácio”, teve como primeiros representantes compositores como Ismael Silva, Bide (Alcebíades Maia Barcelos) e seu irmão Rubens Barcelos, Armando Vieira Marçal e Nilton Bastos, do Estácio, e Cartola (Agenor de Oliveira), da Mangueira. Além destes e com singular importância, aparece também Noel Rosa, compositor branco, da classe média carioca, e que tinha sua origem longe dos morros

O samba “A malandragem” foi a obra de estreia de Bide. Gravado em 1927 por Francisco Alves e lançado para o carnaval de 1928, alcançou sucesso cantando um malandro que resolve deixar a malandragem por uma mulher, mas troca esta vida para ser um almofadinha. Da mesma forma Ismael Silva compõe, em 1931, em parceria com Nilton Bastos e Francisco Alves (que quase nunca compunha os sambas, mas assinava as obras e as interpretava, garantindo sucesso de vendas), o samba “Se você jurar”, que diz:

Se você jurar
 Que me tem amor
 Eu posso me regenerar
 Mas se é
 Para fingir, mulher
 A orgia assim não vou deixar

A temática deste samba também fala da malandragem, na qual há uma promessa de regeneração caso a musa inspiradora resolva mostrar o seu afeto.

Não só na nas letras, mas também nas atitudes, os compositores expressavam sua malandragem. Ismael Silva, que além de compositor vivia de pequenos biscates na zona portuária do Rio de Janeiro, fazia truques com cartas em pequenas bancas nas ruas próximas a botequins populares. Santuza Cambraia Naves (2010) nos conta que Bide encarnava a figura do malandro vestindo-se sempre de terno de linho branco e colarinho engomado. Cartola, conhecido por sempre usar um chapéu, peça fundamental na composição da personagem do malandro.

[...] entende-se melhor o tipo de indumentária do malandro quando se leva em conta que, ao mesmo tempo em que sinaliza uma busca de respeitabilidade, ao copiar o modelo universal do terno burguês, ela traduz a opção pelo inverso da condição burguesa, na medida em que, ao fazer uso da cor branca, aciona o signo da diferença. (Naves, 2010, p.72).

Santuza Cambraia Naves (2010), a respeito das indumentárias, nos conta que Cartola referia-se à existência de dois tipos de blocos: o dos “sujos”, a que ele pertencia, e o dos “familiares”, que era inacessível aos sambistas dos morros.

Noel Rosa foi para muitos estudiosos o mediador entre os compositores do morro e os músicos de classes média e alta do Rio de Janeiro. Ele, um compositor de samba branco de classe média (fato raro naquele momento) mais bem educado e bem vestido, fazia esta interlocução e transitava tranquilamente do morro aos salões da sociedade carioca nos anos 30.

Mais uma vez o corpo ditando regras e normas. O corpo vestido, os adornos que representam as regras de uma estratificação social comum no decorrer do desenvolvimento da humanidade.

Importante aqui lembrar a presença do rádio na década de 30 como grande veículo eletrônico de comunicação de massa e importante na difusão cultural e de entretenimento, afinal, com o desenvolvimento tecnológico, foi possível criar os programas de auditório que eram transmitidos para uma grande parte da população, extrapolando os limites territoriais do Rio de Janeiro. Francisco Alves, já bastante popular na década de 1920, passou a dividir o *dial* com Orlando Silva, Silvío Caldas, Araci de Almeida, Carmen Miranda, entre outros. O

momento político ajudava e muito esta combinação entre rádio, samba e marchinhas carnavalescas. Getúlio Vargas (que sabia falar com a população), ao assumir a presidência, em 1930, convocou a classe artística e intelectuais modernistas para fomentar de imediato um projeto cultural (que incluía aí a música) com uma forte presença de elementos brasileiros. Era tudo o que eles queriam ouvir.

Assim, evitando uma orientação de mão única, no sentido de comprometer-se apenas com alguns segmentos intelectuais, Vargas estendeu o seu campo de ação para outras arenas culturais. É dessa maneira que, na primeira década de seu governo, tanto viabilizou o ensino de canto orfeônico nas escolas, ligado ao ideal de formação do povo brasileiro, quanto se envolveu com o mundo do puro entretenimento e da carnavalização (Naves, 2010, p.75).

Outro fator relevante para a formação desta unidade cultural que se procurava foi a transformação de blocos carnavalescos em escolas de samba. O programa “Arquivo N”, da Globo News, reproduz um trecho de um outro programa, “Brasil especial”, de 1977. Neste vídeo, Ismael Silva dá seu depoimento sobre o samba. Ele questiona que um agrupamento carnavalesco desfilando pelas ruas ao som de “Pelo telefone” teria uma cadência pouco ritmada e por isso, segundo ele, criou uma nova fórmula que transformou o samba. Como exemplo, ele nos traz “Nem é bom falar”, composto por ele em 1930, gravado por Francisco Alves e lançado para o carnaval de 1931. Ele questiona o ritmo de um e de outro, lembrando que o segundo é mais adequado a um desfile na rua. A cadência deste samba, mais ritmado, faz com que ele “sacoleje” mais o corpo, faz seus braços dançarem numa coreografia marcada pelo surdo.

Neste mesmo vídeo, Ismael reivindica para si o termo “Escola de Samba”, porque havia próximo ao Estácio uma escola Normal. Segundo ele, lá se ensinava a ser professores, “e nós somos os professores do samba”. A partir de então, surge o termo “Escola de Samba” (fato que não pode ser comprovado). A primeira agremiação, “Deixa falar”, fundada em 1928 e extinta em 1931, apresenta Ismael Silva como um de seus fundadores (SILVA, 1977).

3.4 Influências estrangeiras e outras raízes da brasilidade

O nacionalismo exacerbado pela conjuntura sociopolítica dos anos 1930 começa a mudar no campo musical. Durante a década de 1940, o rádio se consolida como grande veículo de comunicação de massa. Ao mesmo tempo em que continuava fortemente presente nas camadas mais altas da sociedade urbana que se formava no país daquele período, também se expandia por camadas mais populares, tanto no Brasil urbano quanto no Brasil rural. O

samba, que representava o símbolo da cultura nacional, passa a admitir subcategorizações, como o samba-canção e o *sambablue*. A música popular inaugura uma fase nova a partir da inserção de gêneros estrangeiros na programação radiofônica. Rumba, cha-cha-cha, bolero e jazz ganham mais espaço dos *dial* das emissoras e passam também a dividir espaço com gêneros brasileiros regionais como a embolada, o baião, a moda de viola, pouco presentes na programação radiofônica da década anterior. Segundo Napolitano, em *História & Música*, mesmo com estas novas influências, o samba do morro continuou com relevante presença nas ondas sonoras, mas já não reinava absoluto:

Na virada dos anos 40 para os 50, a cena musical era dominada por sambas-canções abolerados, de andamento lento, e músicas carnavalescas voltadas para segmentos mais populares. Havia também um considerável espaço para a corrente mais tradicional do samba, o “samba-de-morro”, sobretudo através dos trabalhos de Wilson Batista e Geraldo Pereira, e para as criações mais refinadas do ponto de vista harmônico-melódico, de Ary Barroso e Dorival Caymmi. Mas no geral as sonoridades em vigor apostavam nas tessituras orquestrais densas e volumosas, a base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos, sobretudo os vibratos (Napolitano, 2002, p.57).

Esse período marca uma transição da música mais despojada com interpretação vocal sutil e cheia de bossa, para obras mais elaboradas e complexas com arranjos mais pesados e orquestrais. A leveza e ironia das letras das músicas passam a expressar um sentimentalismo mais carregado. Neste mesmo período, os concursos para as rainhas do rádio viram mania nacional, e as torcidas por uma ou outra intérprete passam a ser opções “quase religiosas”. A audiência destes programas alcança também uma grande popularidade que contrapunha o ouvinte dos anos 30. As frenéticas e ruidosas frequentadoras dos programas de auditório do rádio manifestavam seu apreço a seu ídolos de forma nada contida ou em alguns casos beirando a histeria. Preconceituosamente, eram chamadas de “Macacas de Auditório”, por virem de regiões periféricas dos grandes centros, e eram, em sua maioria, negras ou mulatas.

Durante a década de 1950, o convívio de compositores (como os já citados Dorival Caymmi e Ary Barroso) de forte apelo nacionalista e que eram influenciados por diferentes correntes da música popular regional passaram a conviver com as influências de canções estrangeiras, especialmente as norte-americanas de Cole Porter e George Gershwin, além do brasileiro Dick Farney, que chegou a se apresentar nos Estados Unidos com Nat King Cole. Assim, aponta-nos Santusa Cambraia Naves que a segmentação da música brasileira se tornou bastante forte. Havia um público para o samba tradicional, mas havia também um público para as estilizações do samba, que se aproximavam de raízes negras americanas. Mas também havia um interesse pelo baião de Luiz Gonzaga, e as modas de viola mantinham um

público cativo. Ainda pode-se lembrar que as guarânias paraguaias e os boleros mexicanos encontram solo fértil e, misturados a estilos brasileiros, fizeram se aproximar da seresta e do samba-canção, respectivamente.

3.5 A Bossa Nova

Esta efervescência musical, uma profusão de estilos, aliado ao talento de músicos jovens, experimentava misturas entre o samba e o jazz americano. Historicamente, o país vivia um rico momento no final da década de 1950. Ideais desenvolvimentistas eram levados a cabo por um plano de metas determinado pelos órgãos oficiais capitaneados pelo presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Naquele tempo, modernização era o que estava em voga, tanto para a esfera econômica quanto para a esfera cultural. A indústria se desenvolvia, a televisão recém-chegada fascinava a todos. O ideal de um Brasil possível e pujante era o objetivo.

Neste contexto, surge um movimento musical na zona sul carioca, mais especificamente no bairro de Copacabana, que, capitaneados por João Gilberto e Tom Jobim, dão início ao que era esperado para o momento histórico brasileiro: a criação de um novo estilo musical, representante da aura modernista que circulava o ideário de então. Este estilo musical apresentava significativa diferença na sua estrutura, mas mantinha raízes de brasilidade. A instrumentação do samba que tinha suas origens nos batuques das senzalas, que passou pelos morros, foi eternizada pelos discos e divulgada pelos rádios, que tinha uma grandiosidade e fazia o corpo mexer, “transforma-se em material de uma *performance* minimalista, que, a princípio, era a sua negação, mas, ao mesmo tempo sua continuidade. A voz reduzida ao ao mínimo de potência e sem se aventurar a ornamentos desnecessários, articulava-se ao violão e aos outros instrumentos num todo funcional e sem excessos, que valorizava as melodias, sem se sobrepor ao ritmo” (Napolitano, 2010, p.69). Esta nova fórmula encantou dos mais jovens aos mais velhos instantaneamente. Surgia então a Bossa Nova.

O nome “Bossa Nova”, foi criado pela imprensa carioca para designar o estilo que se desenvolveu no Rio de Janeiro, no final da década de 1950, a partir de experimentações musicais com o samba e o *cool jazz* norte-americano. João Gilberto e Tom Jobim são apontados como os principais mentores deste estilo, que contou com a participação de vários outros músicos e letristas, como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Vinícius de Moraes e Newton Mendonça (Napolitano, 2010, p.69).

Neste cenário de ruptura, surge uma forma de produzir música adotando a estética do menos, do despojamento radical e a rejeição dos excessos; assim, os cantores da Bossa Nova perseguiram uma direção oposta ao modelo que prevalecia no rádio, que era desmedido, emocional, tanto em termos musicais como em termos performáticos. Eles adotaram uma estética mais *clean*. Troca-se, a partir daí, a orquestra pelo violão. O palco pelo banquinho. A interpretação, que tinha quase uma forma operística, com gesticulação exagerada e figurino de gala, é considerada excessiva e em geral associada ao mau gosto. A nova ordem era, não usar o corpo, economizar na voz e ficar íntimo do público.

Santuza Cambraia Naves cita Augusto de Campos em sua obra *O Balanço da Bossa*, na qual ele nos conta como o estilo musical da Bossa Nova se opunha aos estilos imediatamente anteriores.

[...] João Gilberto aparece como figura paradigmática desse procedimento conciso por adotar uma interpretação discreta e direta, quase falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental (CAMPOS, 1968 *apud* NAVES 2010, p.27).

Ela continuam o texto analisando Campos:

Campos afirma que, além de razões de ordem estética, o exibicionismo operístico leva a zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica. A evolução dos meios eletroacústicos teria criado novas condições para o cantor se comunicar com o público, já que ele não mais precisaria fazer muito esforço físico, o que teria contribuído para uma “revolução interpretativa [...]” (NAVES, 2010, p.28).

A *performance* corporal na Bossa Nova é característica de estilo tanto quanto o som produzido. A apresentação intimista e econômica apresenta a estética do menos a um país que tem a cultura de “mexer as cadeiras”. Corpo e voz se harmonizam ao violão e ao banquinho no palco. O instrumento, quase sempre um violão, mas às vezes um piano, uma bateria com vassourinha, passam a ser extensão do corpo do artista.

O tema da corporalidade bossa-novista não se esgota na postura de palco nem se restringe à performance, pois o corpo moldado pelo novo estilo passa a povoar o cotidiano. Nara Leão encarna a anatomia feminina da Bossa Nova, não só pela maneira de cantar, mas pela sua elegância discreta que se revela na forma de vestir, de se sentar, de falar, de olhar. Vários corpos, masculinos e femininos, foram moldados Brasil a fora a partir do modelo da Bossa Nova, que se pautava sobretudo pela recusa de qualquer excesso (NAVES, 2010, p.30).

O corpo, no ambiente da Bossa Nova, é um significante que remete a uma interpretação do momento presente como o tempo que demanda objetividade, pragmatismo, funcionalidade, desenvolvendo uma sensibilidade parecida com a dos arquitetos daquele

período que, a exemplo de Oscar Niemayer, propunham formas modernas fundamentadas no princípio da forma e função.

Napolitano (2007) nos alerta para um fato relevante na história da Bossa Nova: que apesar de sua complexa aparição no cenário musical em 1959 e a consagração pública nos anos seguintes, este novo estilo não se sobrepôs aos outros já existentes. Os estilos passaram a dialogar com os públicos. O mercado musical, a partir do início dos anos 1960, estava preparado para assimilar correntes de interpretações distintas e digeri-las conforme suas vontades ou necessidades. Formava-se aí um ambiente propício para novas possibilidades e criava-se um público ávido por estas novidades, como veremos a seguir.

3.6 A música de protesto e os festivais e a MPB

A Bossa Nova, novidade estilística e musical, nasceu, junto com a década de 1960, num período de intenso desenvolvimento em diversas áreas. O novo modelo musical atraía um público em grande parte jovem, urbano, proveniente de classes sociais mais altas e que frequentava a universidade.

Napolitano, em *A síncope das ideias*, nos conta que “o primeiro grande show” aberto a um público maior que o das pequenas boates e alguns apartamentos de Copacabana, aconteceu em 22 de setembro de 1959, na faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, com a presença de cerca de 2 mil pessoas. Este evento já mostrou como a novidade atraía este público universitário. A partir daí, a indústria fonográfica e a imprensa passaram a prestar atenção neste novo grupo. Seguiram-se então três shows: no colégio Santo Ignácio, no colégio Franco-Brasileiro e na Escola Naval. Todos produzidos por Ronaldo Bôscoli. A Bossa Nova, em 2 de dezembro de 1959, se consolida no rádio quando a *Rádio Globo* transmite um show patrocinado pelo jornal *O Globo*. Napolitano ainda nos conta que “o samba moderno passou a ser a antítese do samba quadrado e surgia junto com estes novos artistas alguns que já podiam pensar o recente estilo de forma mais politizada. Ainda que de forma embrionária, naquele ambiente estudantil, a semente da canção engajada ou “de protesto” germinava.

Em 1961, o lançamento em disco da música “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré [...] foi considerado um marco na tentativa de criação de uma “Bossa Nova participante”, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do “estado de graça” da Bossa Nova em cujas canções a figura do “amor” surge como um corolário do estado musical-existencial do ser em equilíbrio. Nesta canção em particular, o “amor” surge como fruto de sofrimento e luta. O arranjo incluí um acompanhamento “afro” (como foi dito na época) e alguns timbres do samba “quadrado”, como o uso do trombone, tradicional instrumento de

“gafieira”. Apesar disso, a Bossa Nova se fazia presente: a interpretação de Vandrê não rompia com a Bossa Nova pois evitava os exageros vocais e o próprio arranjo não reforçava o papel dos instrumentos de percussão, a não ser na introdução (NAPOLITANO, 2006 p.71,72).

No decorrer dos anos, um grupo de bossa novistas “flertava” cada vez mais com as raízes jazzísticas, e outro grupo preferia uma vertente original e jazzística do estilo. Em 21 de novembro de 1961, aconteceu um polêmico show (porque havia uma crítica em determinados setores da imprensa local que o novo estilo estava se tornando entreguista ao estilo *Cool Jazz* americano) no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, patrocinado pelo Itamaraty e contou com a presença de Tom Jobim, Carlos Lyra, Agostinho dos Santos, João Gilberto, Luis Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Milton Banana, Maurício Marconi, Sérgio Mendes e seu sexteto, Oscar Castro Neves e Sérgio Ricardo.

Com a finalidade clara de mostrar uma oposição, o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC/UNE) organizou, em 13 de dezembro de 1961, a *I Noite da Música Popular Brasileira*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e reunindo nomes como Pixinguinha, Vinícius de Moraes e a bateria da escola de samba da Portela. Iniciava um confronto não muito direto de ideologias. Os bossa novistas mais à esquerda retomaram o trânsito no morro como já havia sido feito outras tantas vezes na história da música com outros atores deste meio.

Levados ao apartamento que Nelson [Lins e Barros] dividia com Carlos Lyra na rua Francisco Sá, em Copacabana, os compositores Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti foram convidados a mostrar a sua ignorada produção diante do excitado interesse dos compositores de Bossa Nova [...] Esses encontros revelaram o seu fracasso na hora dos músicos das duas tendências tocarem juntos [...] os acordes compactos à base de dissonâncias, do violão Bossa Nova não casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão de Nelson Cavaquinho, que beliscava as cordas numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal (TINHORÃO, 1991 *apud* NAPOLITANO, 2007).

Estavam surgindo dois pensamentos distintos dentro de um mesmo grupo: um propunha cantar a sensibilidade da Zona Sul Carioca, e outro mais preocupado em se falar dos acontecimentos em voga no Brasil naquele momento.

Este segundo pensamento, a partir de meados de 1962, começava a tomar forma. Os jovens cantores da Bossa Nova que buscavam uma ruptura estilística num primeiro momento começaram a voltar às tradições populares, especialmente por influência intelectual do CPC/UNE, que havia sido constituída por um grupo de intelectuais de esquerda que tiveram como formadores o dramaturgo Oduvaldo Viana Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins e logo ganharam adeptos. O terreno político fomentava

este pensamento. Jango, na presidência, se opunha aos militares, imprimindo uma característica mais à esquerda, elaborou as reformas de base, medidas sociais e econômicas de cunho nacionalista que previam uma maior intervenção do estado na economia.

Assim os integrantes do CPC estavam preocupados em politizar as expressões artísticas, combatendo a arte alienada e exacerbando o engajamento como característica essencial para a produção do campo da arte em todos os seus setores, incluindo aí a música. Este movimento durou até os primeiros dias de abril de 1964. Com a derrubada do governo de João Goulart pelos militares em 31 de março e o incêndio da sede da UNE em abril, os CPCs foram desmantelados.

Mas uma semente no pensamento de criação musical já havia sido plantada, surgindo uma canção também moderna para a época, mas que percorria a tradição de músicas genuinamente brasileiras que tinham raízes no morro, no sertão nordestino ou no interior do centro-sul do país, mas que abraçava o cosmopolitismo estilístico da Bossa Nova. Assim, por volta de 1965, surge a sigla MPB, que traduz um gênero musical aliando a modernidade que havia sido conquistada à tradição que não se podia desperdiçar.

A MPB uniu representantes do alto escalão da Bossa Nova como: Nara Leão, Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Baden Powell. Juntou os bossa novistas engajados Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. Agregou entrantes do cenário musical da época, como Elis Regina, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre tantos outros. Desta união surgiu uma música que reunia elementos culturais importantes como o resgate das tradições, a manutenção da modernidade e a preocupação ideológica (quase sempre a partir de políticas de esquerda). “A ida ao povo, a busca do morro e do sertão, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como sendo reserva cultural da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna” (Napolitano, 2002, p.64).

Outra característica também importante da MPB, foi trazer de volta o movimento corporal à música brasileira, mas de uma forma particular. Percebe-se, a partir desse movimento, a reintegração da *performance* corporal às formas de apresentação. Não a forma primitiva de raízes africanas, que eram percebidas pelo samba ou pelas marchinhas carnavalescas desde os primeiros anos de 1900 até por volta da década de 1940, nem a opulência operística trazida de meados de 1940 ao final de 1950, muito menos a economia de corpo e as performances tímidas da primeira geração da Bossa Nova. Surge nos primeiros tempos da MPB um corpo combativo e combatente (especialmente por conta do momento político de diminuição das liberdades individuais que só cresceria com o decorrer do tempo e

por longos anos); os punhos em riste eram muito utilizados; braços abertos pareciam clamar por mudanças dos ideais propostos pelo novo governo.

Outro fator de importância para este novo estilo de apresentação foi a multiplicação dos aparelhos de TV na década de 1960. Com este novo aparato tecnológico, o corpo dos cantores fica exposto para um número cada vez maior de pessoas. Se nos anos anteriores, dominados pelo rádio, um número muito restrito formava a audiência dos programas transmitidos, esta realidade mudara de uma forma importante. A partir do evento da transmissão televisiva e sua maior penetração e inserção nas residências, apareceu também a necessidade de mostrar as *performances* musicais de maneira mais contundente. A linguagem televisiva descobria seu caminho, buscava inspiração no rádio, no cinema e no teatro (meios que já haviam alcançado maturidade), mas era diferente, urgente como o rádio, imagética como o cinema e engajada como o teatro, mas carente de uma linguagem própria.

Por volta de 1964 um conjunto significativo de eventos musicais parecia indicar o melhor caminho para ampliar o público de música brasileira [...] estes espetáculos que ocuparam o calendário de 1964 e 1965, podem ser considerados o “elo perdido” entre o círculo restrito da primeira bossa nova e a explosão da MPB nas televisões. Como atesta Arnaldo Contier: A gravação de muitos discos ao vivo favoreceu a divulgação da canção aliada à vibração do público. Músicos e plateia faziam parte do mesmo show: palmas, gritos, vaias e assobios [...] (CONTIER, 1998 *apud* NAPOLITANO, 2007).

São Paulo passa a fazer parte do circuito criativo de música de alcance nacional. A participação de concertos musicais em teatro teve um crescimento em diferentes partes do Brasil, mas com ênfase na capital paulista em grande parte liderados pelo público jovem e estudantil. O entusiasmo era notório. Estabelecia-se nestes espetáculos uma comunicação que não podia ser planejada. A audiência interagia com os artistas de forma espontânea, aplaudindo ou vaiando. Este potencial de público e interação não tardou ser reconhecido pelos produtores de TV, meio que buscava sua forma e sua linguagem. O “Primeira audição”, que foi realizado no colégio Rio Branco em São Paulo foi a inspiração e o piloto para a fórmula televisiva dos programas musicais que a TV Record começou a desenvolver a partir de 1965. Em espetáculos como este surgiram nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Rosinha de Valença, Paulinho Nogueira, Zimbo Trio, Gilberto Gil, entre outros. No Rio, o espetáculo “Opinião”, que estreara em dezembro de 1964, marcou um dos primeiros eventos culturais assumidamente de oposição ao regime militar imposto meses antes. Da mesma forma em São Paulo, concertos seguiam um viés político-ideológico que afirmavam a oposição ao novo regime e ainda levava uma profissionalização aos eventos, que deixavam de ter características estudantis e colegiais.

As “artes de espetáculo” ou as “artes performáticas” pareciam ser o caminho natural da popularização da cultura engajada e nacionalista, como resposta ao golpe militar. Mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse conteúdos, perspectivas e temáticas a ser veiculados na crítica do regime. Entre 1964 e 1965, antes do advento triunfal dos programas televisivos, as peças musicadas teriam um papel central na articulação das artes performáticas, com destaque para a música popular. Era um teatro de vocação profissional cada vez mais nítida, buscando a ampliação do público para além das boates e dos circuitos estudantis mais restritos. A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, sobretudo o consumidor “médio” de bens culturais, na esperança de que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio “povo” com a carga política que o termo possuía para a esquerda nacional popular. Mesmo depois do importante surgimento da televisão no campo musical, lastreada no sucesso de público do programa *O fino da bossa*, como polo mais dinâmico do consumo musical, o teatro continuaria a ter um papel significativo na cultura engajada, potencializado pelo contato direto com o público que se identificava com os atores (NAPOLITANO, 2007, p. 8384).

Em outubro de 1964, a TV Record de São Paulo levou ao ar o programa “Primeira Audição”, que, como já foi dito, teve inspiração em um espetáculo musical homônimo apresentado no Colégio Rio Branco. Este, que foi o primeiro programa estreado por nomes da MPB, tinha em seu elenco Elis Regina e Zimbo Trio. O programa durou pouco e deu espaço a um novo programa, “O Fino da Bossa”, cuja estreia, em 17 de maio de 1965, reapresentava Elis Regina e o Zimbo Trio e como novidade o cantor paulista Jair Rodrigues.

A televisão, como novo meio de comunicação, sem tradição, tentava descobrir sua linguagem. O meio gerava demanda diferente do rádio por contar com o apelo visual além do sonoro. Elis e Jair já tinham grande experiência radiofônica, pois iniciaram sua carreira no meio (Elis no Rio Grande do Sul e Jair no interior de São Paulo) e alcançaram reconhecimento nos programas de auditório e nos programas de rádio da capital paulista. Não demorou para que eles desenvolvessem características favoráveis que dialogavam com as câmeras e impressionavam os espectadores. Os dois, jovens e bonitos, mostraram, desde o primeiro programa, que eram capazes de explorar os recursos televisivos por terem domínio de cena e estilo. Andrea Maria Vizzoto Alcântara Lopes, em artigo publicado no XXVI Simpósio Nacional de História, em julho de 2011, comenta este apelo visual e performático dos dois artistas. Ela nos descreve, através de José Ramos Tinhorão, o sucesso de *O fino da Bossa*, que mostrou que “era preciso um novo tipo de apresentação de palco para atender ao gosto das modernas gerações de jovens voltadas agora para outras expectativas, geralmente ligadas a imagens e modelos projetadas pela indústria do som e do *show-business* internacional” (Tinhorão, 1981, p.180 *apud* Lopes, 2011, p.5).

Napolitano (2007) descreve que o programa “tentava conciliar a “tradição e a ruptura”, pois buscava misturar cantores de gerações e estilos distintos, como Adoniran

Barbosa e Geraldo Vandré, fazia comparações entre a obra de Noel Rosa e Chico Buarque ou ainda entre os estilos de dois reis da canção de tempos distintos: Orlando Silva e Roberto Carlos. Marcante também eram os famosos *pout-pourris* que lembravam momentos históricos da música brasileira.

O clima de festa dançante predominava e as músicas representavam um panteão de compositores antigos e novos, desde que coubessem, de alguma forma nas diversas correntes do samba e de outros gêneros “nacionais”. Os constantes *pout-pourris*, uma das marcas registradas da dupla Regina e Jair Rodrigues (muito questionado por alguns músicos e críticos, vistos como desinformação musical), acentuavam o efeito de apoteose na plateia.

No final dos anos de 1950 e início dos 1960, a televisão brasileira buscava se inventar como veículo e tentava se compreender como linguagem de comunicação de massa. A TV Tupi se fechou em seus estúdios e passou a produzir os teleteatros e logo em seguida as telenovelas. A TV Record e TV Excelsior, ao contrário, abriram-se ao público e adaptavam formatos de sucesso do rádio para a televisão. Como já foi dito, programas de auditório eram frequentes, mas entre eles surgiram os festivais da canção, que foram programas de forte apelo comercial e que alcançaram sucesso de público, crítica e audiência e não sofreram pela ação monopolizadora de uma só emissora.

O primeiro foi o da TV Record, em 1960 que ficou relegado ao esquecimento por não ter na época alcançado importância ou relevância, numa televisão ainda incipiente e pouco profissional. Só em 1965, já com o sucesso que a MPB vinha alcançando, a tentativa vingou. A TV Excelsior de São Paulo produziu o I Festival Nacional da Música Popular, tendo como vencedora a canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes e interpretada por Elis Regina, ainda desconhecida do grande público, embora presença constante em programas de auditório e rádios no Rio Grande do Sul e São Paulo.

No ano seguinte, a TV Record de São Paulo organiza o II Festival de Música Popular Brasileira no Teatro Record. O regime ditatorial já estava instalado, a censura também, embora menos atuante e explícita que nos anos seguintes. Os festivais passaram a ser um dos veículos de protesto para alguns autores e intérpretes mais engajados. Havia na atmosfera deste espetáculo um envolvimento entre o público e os participantes, as disputas musicais envolviam paixões calorosas. Torcidas se formavam para defender os artistas e suas obras musicais apaixonadamente. O envolvimento entre espectadores era grande e não muito raro, se comportavam como inflamadas torcidas de times de futebol. E foi exatamente assim em 1966.

No auditório, desde as primeiras eliminatórias, ser organizaram as torcidas, como as torcidas organizadas de futebol. Com faixas, bandeiras, gritos e palavras de ordem. Torciam mais por seus ídolos do que pelas músicas que eles cantavam: os torcedores de Elis odiavam Roberto e os de Roberto vaiavam Elis, os fãs de Nara vaiavam Jair Rodrigues, os de Vandr  vaiavam todos os outros. Parecia que as torcidas tinham mais prazer em vaiar os adversários do que aplaudir seus  dolos. Dois anos de repressão política, prisões, cassac es, censura, levavam para os auditórios de televisão uma ânsia imensa em participar, criticar e escolher (Motta, 2009, p.106).

Este festival, rico em qualidade musical, teve como participante *Can o de Maria*, de José Carlos Capinam, interpretada por Paulinho da Viola. Elis Regina interpretou, de Edu Lobo, *Fogo de Roda*; Gilberto Gil levou ao palco sua belíssima *Ensaio Geral*; Roberto Carlos, Elza Soares e o próprio Vandr  interpretaram canc es que elevaram muito a qualidade deste programa, mas, quando *A Banda*, interpretada por Chico Buarque (seu autor) e Nara Leão, e *Disparada*, de Geraldo Vandr  e Theo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues, foram apresentadas na final, já se sabia que uma das duas seria a vencedora. O teatro Record quase veio a baixo nas duas *performances*. Há quem diga, inclusive Nelson Motta, em *Noites Tropicais*, que *A Banda* teria sido a vencedora em disputa acirrada, mas que Paulo Machado de Carvalho, o dono da emissora, contrariando a vontade de Solano Ribeiro, diretor do festival, decidiu empatar as duas músicas e dobrou o prêmio oferecido. Um festival, duas vencedoras e um auditório cem por cento satisfeito. Havia, antes desta decisão, real preocupa o com o que poderia ter acontecido, em termos de segurança, se uma ou outra tivesse vencido. A apresenta o final agradou ao “chicos” e aos “vandr s” presentes no teatro, e as interpreta es finais foram emocionantes. Chico, Nara e o violão, de forma tímida, “fizeram a banda passar”. Em seguida, Jair Rodrigues e o Trio Novo se destacaram “da boiada” e mostraram a força de *Disparada* em uma *performance* de música, canto e corpo. O teatro vibrou e também vibraram telespectadores de São Paulo e Rio de Janeiro, que, pela primeira vez, teve uma transmissão em direto.

O sucesso foi notório. Imprensa, crítica, público, gravadoras e a emissora estavam satisfeitos. S  o regime que não gostou tanto assim, mas, devido ao apelo popular, decidiram não se manifestar. No ano seguinte, a TV Record organizou o festival que, para muitos, foi considerado o evento mais importante de todos, apresentando interpreta es memoráveis como a vencedora *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, *Roda Viva*, de Chico Buarque, *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso. O sucesso dos festivais foi tanto que até os cantores da Jovem Guarda arriscaram participa o, mas em geral eram recebidos com grandes vaias de uma plateia dominada pela juventude comprometida com os ideais políticos de esquerda.

Em 1968, o III FIC (Festival Internacional da Canção), realizado pela TV Globo, foi marcado pela divisão entre “emepebistas” e “tropicalistas” e pela produção de polêmicas. Caetano Veloso protagonizou uma delas, discutindo com a plateia de esquerda numa eliminatória paulista. Ele retirou do festival a sua excelente *É proibido proibir*. Geraldo Vandré apresentou *Caminhando ou Pra não dizer que eu não falei das flores*, que era a franca favorita por sua crítica direta e contundente ao regime. *Sabiá*, de Chico e Tom, e interpretada por Cynara e Cybele, de uma forma poética, sutil e refinada, falava sobre as “amarguras do exílio” e do desejo de volta. Na final, contrariando o público presente, *Sabiá* vence *Caminhando...*(a segunda colocada); as pequenas, frágeis e tímidas intérpretes, ao lado de Tom, ouvem a maior vaia que o Maracanãzinho produziu em toda sua história.

Contrariando o público e recebendo pressões civis, militares e eclesiásticas, o júri da TV Globo deu-lhes o primeiro lugar e derrotou a canção guerreira de Vandré – e a vontade popular. Com *Sabiá* Tom recebeu a maior, mais injusta e insensata vaia da história da música brasileira. Chico estava em Veneza escapou (Motta, 2009, p.179).

O desgaste dos festivais teve início naquele 1968. Depois de tudo que aconteceu em São Paulo e no Rio no FIC, o festival da Record teve um final morno. A vencedora foi a irônica e divertida *São Paulo meu amor*, do estreante tropicalista Tom Zé. Os Mutantes brilharam com *2001*, em parceria com Tom Zé, que fazia uma sátira hilária ao sertanejo numa versão espacial para o gênero. Gal Costa ficou em terceiro lugar com *Divino e Maravilhoso*, de Gil e Caetano. A interpretação “hendrixiana” desta então revelação baiana dividiu o público, não de forma contundente quanto Vandré e Tom haviam feito anteriormente.

A partir de 1969, por diversos motivos, os festivais entraram em decadência. O primeiro deles foi o Ato Institucional nº 5 (AI-5), instituído em dezembro de 1968, tornava a censura mais poderosa. Além disso, muitos compositores e intérpretes foram exilados voluntária ou compulsoriamente. As TVs, mais vigiadas, começaram a investir numa programação menos polêmica. Os patrocinadores sumiram, e a indústria fonográfica também se amedrontou com as sanções da censura (que haviam proibido a execução de, entre outras canções, *Caminhando* e, ironicamente, *É proibido proibir*). A Record encerrou de vez seu ciclo de festivais. A TV Globo levou o FIC até 1972, mas sem a importância que teve nos anos 1960, mas ainda assim lançou nomes importantes na música brasileira, como Beth Carvalho, Raul Seixas, Fagner e Alceu Valença.

3.7 Jovem Guarda e Tropicália

A MPB se firmava no decorrer dos anos 1960 como uma corrente de música brasileira, que modernizava correntes, mas que tinha suas raízes fortemente plantadas em solo nacional. A mistura dos ritmos africanos, trazidos pelos negros, as canções folclóricas do nordeste e centro-sul do país caíram no gosto popular, e a modernidade proposta pela Bossa Nova caíram definitivamente no gosto da massa urbana que se formava, num país que saía do campo e migrava para as cidades. Mas o mundo também produzia uma música de qualidade e quebrava paradigmas. Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, entre outros, chegavam por aqui, trazendo um rock, produzido por guitarras elétricas e cantadas de forma mais estridente. Claro que este ritmo conseguiu adeptos em solo brasileiro.

O sucesso de *O fino da bossa*, que apresentava e representava estrelas da MPB, como Jair Rodrigues, Elis Regina, Wilson Simonal e outros músicos que estavam na moda ou que eram “desenterrados”, fez com que a Record pensasse num novo programa de auditório que pudesse falar com uma camada ainda mais jovem do que *O fino da bossa*. Deveria ser um programa com essa tendência musical, com uma música jovem.

Uma ideia audaciosa criada por uma agência de propaganda, a Magaldi, Maia & Prosperi, dos publicitários João Carlos Magaldi, Carlito Maia e Carlos Prosperi, que seguiam com entusiasmo a carreira dos jovens de Liverpool e o desenvolvimento do rock pela Inglaterra e Estados Unidos, pôs em prática a encomenda da emissora. Eles perceberam o talento de Roberto Carlos, que tinha carisma suficiente para alcançar o público desejado para este novo programa e este público entrante. Criaram então o programa *Jovem Guarda*, apresentado em seus primeiros episódios por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Celly Campello (então a grande estrela da música jovem brasileira). Mas Celly em pouco tempo abandonou o programa para se casar e mudar-se para Campinas. Wanderléia foi escolhida para substituí-la.

A agência e a emissora financiaram o programa até conseguirem patrocínio, convencendo os anunciantes do grande mercado que se abria. E isto aconteceu rapidamente. Em menos de um ano, a audiência do *Jovem Guarda* superava *O fino da Bossa* e, naturalmente, ele se tornava muito mais rentável que seu concorrente de sábado. Nos tempos de descoberta e aproveitamento da indústria cultural, os publicitários tinham planos ambiciosos “para transformar o pessoal da música jovem em ídolos nacionais, fabricar calças, camisas, chaveiros, bonés, brinquedos e tudo mais que pudesse ser comercializado com a

marca *Jovem Guarda*” (Motta, 2009 p. 91) e assim se firmou como um grande fenômeno de consumo de massa que não encontrou paralelo nas décadas de 1960 e 1970.

Começou então uma competição entre a turma da MPB e a turma da música jovem. A *Jovem guarda* teve sua qualidade questionada por setores da ideologia da esquerda intelectualizada da época, com fortes críticas a sua pobreza formal e sua alienação frente aos grandes problemas políticos enfrentados naquele 1966 e que já vinham desde a tomada do governo pelos militares. Mas o alcance popular não só do programa, mas também de seus artistas, era fenomenal. Para as gravações no auditório, os ingressos eram vendidos com meses de antecedência, e como os valores cobrados não eram exagerados, o palco era dividido entre membros da classe média paulistana e também por membros de classes trabalhadoras menos abastadas. Como nos coloca Nelson Motta (2009 p. 91): “brancas, negras e orientais, ricas e pobres, feias e bonitas, as meninas que gritavam o tempo todo representavam a diversidade étnica e social de São Paulo, com garotas da sociedade paulistana lado a lado com as filhas de suas empregadas e dos operários das fábricas de seus pais”. Este público interagiu com os artistas. As coreografias do palco, levadas por um ritmo acelerado da música, faziam os artistas dançarem, enquanto a plateia gritava e chorava, replicando uma dinâmica digna da “beatlemania”.

Napolitano nos aponta que, apesar do sucesso comercial e financeiro colhido pela *Jovem Guarda*, a MPB alcançou maior popularidade.

Ao contrário do que se sugere normalmente, o gênero musical beneficiário desse salto de popularização no meio eletrônico – a TV – não foi a jovem guarda, mas a MPB. Os festivais da canção tinham como centro os astros desta corrente e não da primeira. É bem provável que essa mudança estrutural na audiência tenha feito migrar parte do público que ouvia música popular no rádio, acostumado aos programas de auditório e às competições musicais, para os festivais. Por estranho que possa parecer, analisando o desenvolvimento do panorama do consumo musical televisivo e fonográfico do final dos anos 1960, é possível concluir que a MPB foi um produto “comercial” mais eficaz do que a jovem guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público de alto poder aquisitivo e instituiu o estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação de um padrão de gosto (Napolitano, 2007, p.97 e 98).

Para Napolitano, a MPB se transformou numa “tradição musical” que funciona como referência até hoje. A *Jovem Guarda*, ao contrário, se transformou na música romântica cafona dos anos 1970 (embora, como o próprio Napolitano alerta, a exceção para Roberto Carlos, que se mantém como um grande fenômeno da música nacional e de consumo internacional).

O cenário musical brasileiro, até 1966, era apresentado por um fator dicotômico: a MPB, engajada e intelectualizada, em oposição à música jovem, representada pela Jovem Guarda, considerada pela crítica como uma música alienada, vendida a interesses imperialistas a serviço da indústria cultural. Nos centros urbanos, havia pouco espaço para outros gêneros musicais. Pouco se falava das raízes musicais brasileiras (pois a MPB abraçou este estilo e tomou para si a tarefa de guardiã das raízes, embora a explorasse de maneira particular). O rock, que era novidade trazida do mercado internacional, entrava no bojo da Jovem Guarda.

Com este retrospecto, Caetano Veloso passou a criticar a questão da moderna música popular brasileira e seu engajamento, como uma prisão estilística. Em maio de 1966, a prestigiada *Revista de Civilização Brasileira* propõe um debate sobre a “linha evolutiva” da música brasileira, objetivando a compreensão e os desafios “que se colocavam diante da música jovem engajada, posta na defensiva com o avanço comercial da jovem guarda. Os participantes deste debate foram Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl, Flavio Macedo Regis, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar” (NAPOLITANO, 2007, p. 100).

Neste debate, Caetano questiona a necessidade de manter a música brasileira como única referência à visão ideológica. Ele propõe agregar à música, elementos realmente novos, como vinha acontecendo em outros campos artísticos, e ainda resgatar elementos tradicionais, esquecidos pela MPB por seu viés político. Caetano propunha buscar referências em Glauber Rocha e seu cinema novo, em José Celso Martinez Correia e seu teatro Oficina, no som universal do amigo Gilberto Gil e elementos da arte pop de Hélio Oiticica, mas resgatar figuras importantes da construção da música brasileira como Carmem Miranda, Zé Kétti, Cartola, Nelson Cavaquinho e fazer aquilo que João Gilberto já tinha demonstrado ser possível fazer: criar uma nova forma de contar esta história, de propor uma comunicação com menor engajamento e mais solto em relação às influências novas e antigas.

A partir daí, houve um debate acalorado entre a turma da nova MPB, capitaneada por Elis, e a outra turma, que buscava uma reinvenção da fórmula musical, que logo veio a se chamar tropicalista, cujo porta-voz foi Caetano Veloso.

A polêmica pegou fogo. Não eram só as guitarras, mas os arranjos de orquestra de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, as participações dos Mutantes, as letras cinematográficas, fragmentadas, irreverentes, cheias de referências provocadoras ao universo pop brasileiro; as melodias que rompiam com os estilos estabelecidos e, embora trabalhados dentro dos novos padrões do pop internacional, traziam mais para perto, a tradição da música nordestina revista e aumentada. Era de certa forma também uma restauração de valores musicais nacionais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social e político: Luiz Gonzaga e Jimi Hendrix, os Beatles e Jackson do Pandeiro, chiclete e banana. Na emblemática *Tropicália*, Caetano sintetiza intuitivamente o movimento, orienta o carnaval, encontra *A Banda* com Carmen Miranda no planalto central, enquanto urubus passeiam entre girassóis. A música foi batizada como *Tropicália*, por sugestão de Luiz Carlos Barreto e pela amizade e admiração que uniam Caetano e Hélio Oiticica, criador da instalação *Tropicália*, que provocou furor no Museu de Arte Moderna: um barraco-labirinto a ser percorrido pelo espectador descalço pisando em terra, areia, águas, pedras, e plástico, enquanto passava por diversos ambientes estéticos, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e rigorosos, até a visão final de uma televisão acesa. Tudo tão brasileiro, tão próximo da música de Caetano, de *O Rei da Vela* e de *Terra em Transe* (Motta, 2009, p.167).

O impacto do movimento tropicalista fez surgir um pensamento crítico sobre as bases culturais e estéticas que eram trazidas pela MPB. O movimento provocou um ajuste no caminho que a música tomava e que a influencia até os dias de hoje.

A década de 1960 teve uma importância extraordinária para o desenvolvimento histórico musical do país e, conseqüentemente, para a cultura brasileira, que nos influencia desde então. Em vários momentos, os modelos mudaram: a Bossa Nova, intimista, fechada em um corpo presencial que trazia elementos musicais novos; a MPB, que apresentava um forte viés engajado e político, combativo, com um corpo dramático; a Jovem Guarda, que buscava traços internacionais para um corpo dançante, e a *Tropicália*, que misturava tudo e trazia além dos elementos do corpo humano, outros corpos cenográficos, sem medo ou pudor de grande mistura.

Os anos de 1960 foram definitivamente instigantes, curiosos e trouxeram como saldo um período de renovação radical da música e da *performance* corporal que, a partir daquele momento, deixavam de ser só ouvidas e passavam a ser vistas pelos televisores que democratizavam a possibilidade do espetáculo, tirando-os dos palcos dos centros urbanos e levando-os para qualquer lugar onde o sinal de UHF pudesse chegar.

4 JAIR RODRIGUES: A *PERFORMANCE* EM DIFERENTES MÍDIAS

4.1 Da infância aos primeiros anos da carreira

É com esta introdução que a jornalista Silvana Silva abre a matéria de capa da revista *Afirmativa Plural* nº 40, ano 8, de novembro de 2011, ano em que Jair Rodrigues foi homenageado como personalidade do ano pelos organizadores do troféu *Raça Negra*:

Sim, a alma é negra e, como diz a letra de Lula Barbosa interpretada pelo próprio cantor e a filha Luciana, o astral é colorido, arco-íris, espalha alegria, axé e amor. Elétrico e bem humorado, essas são algumas das impressões que Jair de Oliveira Rodrigues deixa por onde passa (Silva, 2011 p.28).

O troféu *Raça Negra* é um evento anual, promovido pela AFROBRAS – Sociedade Afrobrasileira de Desenvolvimento Sócio-cultural – que reconhece as pessoas de todas as raças que lutam pela valorização e inclusão social do negro no país. Em 2011, Jair Rodrigues foi o maior homenageado, sendo aprovado unanimemente pelo conselho da organização, que justificou a homenagem pelo seu trabalho na área musical que valoriza o papel do negro na sociedade. O evento de gala aconteceu no dia 13 de novembro de 2011 e contava com personalidades de diferentes áreas, como os governadores do Estado de São Paulo, Geraldo Alkimin, e do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, o então ministro do Supremo Tribunal Federal Ayres Britto, o Senador Eduardo Suplicy, artistas como Leci Brandão, Ruth de Souza, a juíza Luizlinda Dias Valois dos Santos e mais uma centena de celebridades, incluindo até a Miss Universo daquele ano, Leila Lopes, que puderam presenciar na Sala São Paulo, num dos palcos mais seletos da arte paulistana, a apresentação esfuziante do intérprete Jair Rodrigues, àquela altura, passado de seus 70 anos de idade. Ele entra no palco de uma maneira inusitada, mas que para ele não é tão incomum: “plantando bananeira”, como já fora observado também por Nelson Motta em *Noites Tropicais* (2009).

O artista conquistou o público e, durante mais de uma hora, correu pelo palco, pulou na plateia, declarou amor a Deus, à esposa, Claudine, aos filhos, Jairzinho e Luciana, e ao público, que respondia com imensa vibração.

O corpo performático daquele homem deixou a todos em estado catártico. Os presentes na plateia, autoridades, artistas, religiosos, anônimos se colocaram como interlocutores de uma comunicação que partia de um único ponto em movimento constante naquele palco. Muito além da música, o espetáculo provocou euforia nos espectadores. E assim costumam ser as apresentações do cantor Jair Rodrigues de Oliveira.

Nascido em 6 de fevereiro de 1939, na cidade de paulista de Igarapava, bem na divisa com Minas Gerais, Jair Rodrigues se autodenomina um paulista quase mineiro ou um “paulineiro”. Sua mãe, Dona Conceição, era empregada doméstica; seu pai, o Sr. Rodrigo Severiano de Oliveira, era peão de fazenda e faleceu ainda quando o seu filho mais novo, Jair, tinha um ano e meio, e o mais velho, Jairo, tinha três anos.

Ainda criança, a família Rodrigues se muda para Nova Europa, também no interior de São Paulo, mas um pouco mais próximo da capital. Jair não carrega muitas memórias da primeira infância, suas memórias são mais vivas a partir de sua mudança para Nova Europa, cidade que lembra com carinho. Foi criado lá completamente à vontade, jogando bola nos campinhos de várzea, indo nadar em rios e, ainda menino, começou a descobrir a música. Primeiro na escola, onde aprendeu a cantar hinos, e na igreja, onde cantava músicas religiosas. Dona Conceição, sua grande incentivadora, se impressionava com a memória do filho e por vezes profetizou, segundo as palavras do próprio Jair: “esse menino vai ser cantor”. Ela o aconselhava, lembrando que se Deus lhe dera tamanho talento musical, ele não deveria perder oportunidades.

Desde pequeno ouvia muito rádio, num tempo em que este veículo era fundamental na comunicação de massa. Ouviam em casa, em família, no pequeno aparelho a pilhas que possuíam. Quando não podia ouvir em casa, ia procurar os vizinhos. A televisão ainda não tinha chegado naquela região. Habitou-se à interação radiofônica e especialmente à programação eclética das rádios do interior.

Cantava e se divertia, mas precisava “se virar” para conseguir pequenos trabalhos, vendia frutas, procurava casco de garrafas e continuava brincando e jogando bola. Ainda neste período infantil, enquanto sonhava em ser jogador de futebol, Dona Conceição incentiva os filhos a buscarem uma profissão, pois, para ela, seus filhos precisavam trabalhar em algo que lhes desse alguma prática profissional. Jair compreendeu isso e levou a sério o conselho materno.

Mudaram-se então para São Carlos, uma cidade mais desenvolvida que a pequena Nova Europa e que poderia fornecer maiores oportunidades. Não abandonou o sonho de ser um jogador de futebol e continuou correndo atrás da bola nos campinhos de várzea da nova cidade. Pelos seus amigos peladeiros, conseguiu uma indicação e foi trabalhar como aprendiz de alfaiate. Tinha pouco mais de 14 anos quando iniciou sua vida profissional na Alfaiataria Cazzetto. Lá trabalhavam quatro costureiros e o dono, o Senhor Cazzetto. A vida de aprendiz de alfaiate durou alguns anos.

Jair Rodrigues, assim como em sua infância, se tornou um adolescente musical. Continuou um fiel ouvinte do rádio e era fã de Orlando Silva, Silvio Caldas, Francisco Alves, Nelson Gonçalves, mas também gostava da música americana, especialmente Frank Sinatra, e ouvia qualquer música, boleros em espanhol, música romântica francesa, samba-canção, sertanejo de raiz. Ouvia tudo e gostava de tudo que ouvia.

Enquanto estava trabalhando, pregando botões ou fazendo bainhas, Jair animava os colegas, entoando canções populares do rádio na década de 1950 e por isso foi incentivado pelos patrões e seus companheiros de trabalho a se inscrever nos programas de calouro da rádio local. Invariavelmente, levava os prêmios para casa.

Aos 18 anos, ainda em São Carlos, foi fazer o Tiro de Guerra. No quartel onde serviu, o soldado nº 134 destacava-se mais pela voz do que pela obediência às regras militares. Nesta mesma época, começou a frequentar bailes em São Carlos. Um dos lugares que frequentava era o restaurante Bambu, que tinha música ao vivo. Em um determinado momento, o *crooner* do restaurante recebeu uma proposta de trabalho em São Paulo. O posto estava vago, e Jair se candidatou a fazer um teste. Ele foi selecionado e passou a se apresentar no restaurante interpretando um repertório vasto e eclético que incluía: Agostinho dos Santos, Maysa, Dalva de Oliveira, Tônico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, Ângela Maria, Agnaldo Rayol e muitos outros famosos da época. Trabalhou lá por quase um ano e assim que terminou o tiro de guerra, maior de idade, mudou-se para São Paulo, incentivado pelo irmão Jairo, que o ouvira no restaurante Bambu. O irmão percebeu seu potencial e o aconselhou a buscar oportunidades na capital. Se ficasse em São Carlos, certamente teria se tornado um alfaiate.

Jairo já morava próximo a São Paulo, em Osasco, e foi para lá que Jair se mudou, no finalzinho de 1958. Em uma semana, Jair já estava trabalhando na Alfaiataria Primor, em Osasco, bem perto da estação de trem, e então estabelecido, foi levado pelo irmão para conhecer a noite paulistana, que era bastante agitada naqueles anos do fim da década de 1950. O irmão de Jair tem uma estatura menor que a dele, e ainda hoje aparenta ser mais jovem, mas ele sempre foi muito esperto, e com esta esperteza, em todas as boates que iam, ele oferecia o irmão como um grande *crooner* que fazia muito sucesso no interior paulista, um certo exagero com relação ao sucesso, mas não com relação ao talento. Em uma destas investidas, conseguiu um trabalho num restaurante no largo São Bento, a “Panificadora São Bento”, que funcionava como padaria durante o dia e como restaurante à noite. Jair trabalhou lá por aproximadamente sete meses. De lá começou a se apresentar naquilo que ele mesmo chamou de “inferninhos bravos”. Foi fazendo seu nome e cantava em espeluncas, mas também

começou a ser chamado para endereços mais sofisticados, como a 707, no número 707 da Avenida Nove de Julho.

Em 1960, pôde deixar sua promissora carreira de alfaiate para se dedicar exclusivamente à carreira artística. Djalma Batista, compositor, instrumentista e empresário carioca do ramo musical, era dono de uma boate muito importante no cenário musical do Rio de Janeiro desde 1954, a boate *Drink*, nome que também batizava sua gravadora. Empresário de visão, abriu em São Paulo, na Rua da Consolação, a boate *Djalma*, contratando músicos como Rubinho (Nino), na bateria, e Luiz Chaves (que era do Zimbo Trio), no contrabaixo. Como *crooner*, contratou Jair Rodrigues, fato que o aproximou de importantes nomes do cenário musical da época, como Wilson Simonal, Milton Nascimento, Silvio César. Em pouco tempo, o sucesso do trio virou um conjunto, com a soma de Hermeto Pascoal e Heraldo Dumont. Fizeram grande sucesso e dividiam a noite com Dave Gordon, que era casado com a também cantora Denise Duran, irmã de Dolores Duran. Com o sucesso da *Djalma*, foram convidados a cantar na *Star Dust* na época, o mais sofisticado *night club* de São Paulo.

Nesta mesma época, Jair começou a participar de programas de calouro nas rádios em São Paulo. Entre tantos programas que participou e venceu, um deles teve maior importância, que foi o *Programa Cláudio Luna*, da Rádio Cultura, pois ali conheceu o produtor Remo Menezes, que, além de produzir o *Claudio Luna*, produzia a Caravana do Silvio Santos. Jair venceu todas as etapas, chegando à final e conquistando o prêmio máximo. Mas o que chamou a atenção de Remo foi a presença de palco do Jair. Com total domínio, ele conquistou a plateia ali presente, quase toda formada por um público feminino e, desta apresentação, surgiu um convite para integrar a caravana do Silvio Santos.

Logo em seguida, gravou seu primeiro disco em 78 rotações com duas músicas para a Copa do Mundo do Chile, campeonato vencido pela seleção canarinho. As duas músicas se transformaram em sucesso instantâneo na época: “*Brasil Sensacional*” e “*Marechal da Vitoria*”. Esta última homenageava Paulo Machado de Carvalho, dirigente esportivo e fundador da TV Record de São Paulo, emissora que mais tarde teria o intérprete em seu elenco de estrelas. Este era o ano de 1962.

4.2 Deixa isso pra lá

Jair Rodrigues, além da potência vocal em suas *performances*, utiliza o corpo de forma particular para se comunicar com seu público. E isto vem desde o início de sua carreira.

Segundo o próprio intérprete, seus colegas da alfaiataria, lá de São Carlos, já eram “importunados” com seu canto e sua dança. Ele afirma que não consegue dissociar uma coisa da outra.

Sua forma performática famosa, o gestual de mexer as mãos acompanhando o refrão de “deixa isso pra lá”, aconteceu de forma natural e involuntária, assim como ele conta em entrevista concedida no dia 05 de fevereiro de 2013.

A história toda aconteceu em 1964. No final de 1962, Jair havia gravado na Polygram um LP, lançado em 1963, chamado *Jair Rodrigues, o samba como ele é*. Neste período, o artista começou a divulgação, e o disco foi um sucesso de vendas, tanto que nesse mesmo ano, Jair venceu na categoria “cantor revelação” o prêmio Roquete Pinto (um importante prêmio da música nos anos 1960). O prêmio era transmitido pela TV Record em São Paulo, e não era transmitido no Rio de Janeiro. Na rasteira do sucesso paulista do disco, a gravadora decidiu fazer o lançamento e divulgação também no Rio de Janeiro. O disco já estava vendendo bem na cidade maravilhosa, e as músicas *O morro não tem vez*, *Feio não é bonito* e *Tem bobo pra tudo* tocavam bastante nas rádios cariocas, mas o intérprete não era conhecido por lá. Hora de mudar a estratégia e mandar o cantor para o Rio. Uma de suas apresentações foi no programa *Cesar de Alencar*, na Rádio Nacional. No mesmo dia, apresentaram-se importantes nomes da música, como Carmen Costa, Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Elizete Cardoso. Todos os ídolos do cantor, aqueles que ele imitava quando criança, estavam ali, e ele no meio de todos. Novinho e fascinado por estar na mais importante rádio do país com um grupo de personalidades musicais. Jair conta que naquele momento, para ele mágico, chegou ali um rapaz chamado Edson Menezes, ainda desconhecido para ele, e, com uma fita K-7 e um gravador portátil, apresentou uma música de sua autoria. Os artistas gostaram, riram, foram simpáticos, mas o fato foi que ninguém se interessou pela canção. O autor, que estava interessado em um nome conhecido para sua música, nem se deu conta daquele desconhecido na sala.

Cesar de Alencar então anunciou “jovem sambista, que vinha de São Paulo”, Jair Rodrigues, e quando ele entrou no auditório, surpreendeu a todos, segundo as palavras do próprio Jair:

Quando o Cesar de Alencar me chamou, eu fiz uma farra lá no auditório, naquele tempo o pessoal era calmo, cantava parado, em cima do palco e eu corri de um lado para outro. Desci na plateia, sentava no colo das moças, fiz um ‘auê’. (Jair Rodrigues, entrevista em 05/02/13).

Logo após a apresentação, voltando ao camarim, Jair novamente encontrou o Edson, que ficou impressionado com a *performance* do artista. Conversaram um pouco, Edson investigou sobre quem era o empresário do Jair, de qual gravadora era contratado e se tinha perspectivas em gravar um novo disco rapidamente. Jair respondeu tudo e disse que estava pronto para entrar no estúdio novamente; seu disco, gravado há um ano e lançado há menos de 10 meses, tinha feito um grande sucesso. O autor então mostrou a Jair a sua fita K-7 com a gravação. Jair, que tem uma grande facilidade em aprender música, cantou pra ele:

Deixa que digam

Que pensem

que falem.

Deixa isso pra lá

Vem pra cá...

Voltando para São Paulo, Jair encontrou Hermeto Paschoal na boate *Star Dust*. Ele mostrou a música que tinha aprendido no Rio de Janeiro e sugeriu tocarem aquela noite. Paschoal achou estranha a canção, pareceu um poema, e não uma música; segundo Jair, ele disse: “Eu só sei acompanhar música, não sei acompanhar conversa”, e o argumento usado pelo intérprete foi de que a segunda parte da música tinha uma melodia, e das boas. Assim convenceu-o, e a música foi tocada na primeira apresentação do grupo às 22 horas. No retorno, para a segunda apresentação, às 2 horas, o público já pedia a música. Hermeto não acreditou no que ouvia e perguntou se eles estavam pedindo aquela música e gesticulou com as mãos um movimento com as mãos espalmadas pra cima e para baixo. Na parte falada da música, o Hermeto não acompanhava com o instrumento, então ele repetiu o gesto com as mãos. Jair percebeu e imitou o instrumentista. Foi um sucesso, e quase toda plateia repetia o gestual. Nascia assim o movimento, numa brincadeira de Hermeto Paschoal.

Jair incluiu a música em seu repertório de shows, apresentou em programas de auditório, como o *Show do Meio Dia*, da TV Excelsior, apresentado pelo Hugo Santana, e na *Discoteca do Chacrinha*, na TV Tupi.

Jair conta orgulhoso que, em um mês, *Deixa isso pra lá* “era o ‘sambalço’ mais conhecido do Brasil inteiro. Os caras não me chamavam de Jair Rodrigues, me chamavam de mãozinha”.

4.3 Os Tempos da Televisão

Em 1963, Jair Rodrigues ganhou o troféu revelação do prêmio *Roquette Pinto*, transmitido pela TV Record. Neste evento, ele conheceu Elis Regina, que havia ganhado o prêmio de cantora revelação. Ali começava uma amizade que iria durar anos, até a morte da cantora.

Em 8 de abril 1965, Jair foi convidado para participar de um espetáculo no Teatro Paramount junto com Elis Regina. Embora tivessem se tornado amigos, ainda não tinham trabalhado juntos, a não ser em uma única apresentação, uma semana antes, no programa *Almoço com as Estrelas*, comandado por Airton e Lolita Rodrigues, na extinta TV Tupi. Naquele dia, Airton propôs uma brincadeira, em que cada um cantaria uma música do outro. Jair cantou *Arrastão*, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo. Elis cantou *Deixa isso pra lá*; cada um deles começou cantando a música do outro, mas no final da apresentação eles se juntaram em um dueto.

No Teatro Paramount, cada um faria uma apresentação individual, mas o produtor Walter Silva, o Pica-Pau, sugeriu que eles repetissem a dobradinha que haviam feito no *Almoço com as Estrelas*. Eles aceitaram e foram acompanhados pelo *João do Trio*, um trio formado por Toninho Pinheiro, Sabah e Cido Bianchi. Apresentaram-se, cantando, dançando e gesticulando. Era incontestável a harmonia entre os dois. A plateia percebeu e foi um sucesso instantâneo. Nasceu naquele momento o *Dois na Bossa*. A “Pimentinha” e o “Cachorrão”, como eram conhecidos pelos mais próximos, haviam sido convidados somente para a apresentação daquela noite, porém, por causa do sucesso, a direção do programa refez o convite para três outras apresentações. Paulo Machado de Carvalho, então presidente da TV Record, pensou que poderia aproveitar a sintonia do casal e, junto com Manuel Carlos, pensaram num formato de programa musical em que Elis e Jair cantariam e apresentariam convidados. A dupla apresentava o apelo visual que servia muito bem às necessidades do meio televisivo.

O musical entrou na grade da programação semanal da emissora, em 17 de maio de 1965. Era exibido aos sábados com grande audiência.

Quando estreou no comando do musical, Elis já tinha tirado o prêmio de melhor intérprete do I Festival de Música da TV Excelsior, com Arrastão, e ganhado o prêmio Roquette Pinto de melhor cantora em 1964. Jair Rodrigues já havia lançado dois discos, tendo o primeiro alcançado sucesso com a gravação do samba *O morro não tem vez* dos bossa novistas Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em 1964, e o segundo ainda nesse ano, ampliado o sucesso inicial com *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, marcado pela ‘coreografia’ das mãos que Jair levaria também para a televisão. Os dois artistas, de trajetórias ecléticas, estão no centro da fusão de sambas mais arraigados aos elementos rítmicos associados à ‘tradição’ musical com a modernidade do *jazz* e da bossa nova. A performance dos dois traz um apelo visual adequado ao novo meio, pelo gesto corporal, e garante uma continuidade com o estilo radiofônico, pelo estilo interpretativo e técnica vocal utilizada (Lopes, 2011, p.5).

Como já foi frisado no capítulo anterior, o programa foi um sucesso. O formato chamou a atenção de um público jovem e de classe média mas não se restringia a eles. A crítica era favorável, porque o programa tratava da moderna música brasileira. O sucesso foi tamanho que Jair e Elis excursionaram com o programa pela Europa e ‘África Portuguesa’. Jair se tornava um símbolo da televisão. Seu corpo combinava com a linguagem televisiva mais do que com a linguagem radiofônica. Mas exatamente por isto ‘o Cachorrão’ tinha que provar que não era só um performático alienado que gesticulava enquanto cantava. E a oportunidade viria logo, com os festivais.

Em 1966, a TV Record deu continuidade aos festivais da canção. As músicas de protesto davam a tônica destes eventos, a liberdade restrita da recém instaurada ditadura propiciava este movimento. Jair Rodrigues era contratado da TV Record e foi escalado para interpretar *Canção para Maria* de Capinam e Paulinho da Viola. Uma semana depois a direção da emissora o escalou para interpretar *Disparada* de Geraldo Vandré e Theo de Barros.

Geraldo Vandré queria interpretar sua própria canção no festival, mas pouco antes ele precisou fazer uma viagem e não chegaria a tempo para a apresentação. Paulo Machado de Carvalho, que estava muito satisfeito com os resultados de *O Fino da Bossa*, sugeriu que Jair Rodrigues substituísse Vandré. Num primeiro momento, o autor duvidou da capacidade de Jair em interpretar uma canção engajada, o próprio Jair comenta: “O Vandré me conhecia de *O Fino da Bossa*, mas nunca tinha me visto cantar sério”. Foi Wilton Acioly, do Trio Marayá, que convenceu o autor que Jair poderia interpretar a obra como Vandré desejava. Reuniram-se Vandré, Acioly e Jair em seu apartamento e ele se deu conta da responsabilidade que lhe estava sendo proposta e assim, agarrou a oportunidade. Nelson Motta (2009, p.109), nos lembra que “o cantor ouviu a música pela primeira vez no apartamento que morava junto com a mãe no centro de São Paulo. Jair estava com Acioly, na sala, e no meio da música, Dona

Conceição sai da cozinha até a sala e profetizara que se ele cantasse aquela música, ganharia o festival.

E foi assim que Jair Rodrigues, acompanhado pelo Trio Marayá e pelo Quarteto novo, dividiram o primeiro prêmio do *II Festival da Música Popular da TV Record* com *A Banda* de Chico Buarque e interpretada por ele e Nara Leão.

Assim, neste evento de 1966 um cantor negro, bonito e performático cantando uma música sertaneja engajada e impondo uma grande presença de palco, polarizava com a frágil figura de Nara Leão, com sua voz doce de musa da bossa nova uma interpretação quase ingênua de uma obra também séria composta por Chico. O auditório se dividiu. A audiência em casa também e assim o empate entre as duas músicas agradou o público (MOTTA, 2009 p. 108).

Era a grande oportunidade de Jair Rodrigues mostrar que como artista é completo e sua interpretação proporcionou uma nova etapa na sua carreira. Capaz de entreter os espectadores envolvendo-os com seu talento vocal e performático, mas também tinha a capacidade de tocar o público de uma forma séria. O público já tinha se rendido ao seu talento. A partir de então a crítica também o fez. Já não se podia duvidar do talento do jovem artista e das qualidades vocais e performáticas. Na apresentação de *Disparada*, uma das vencedoras do festival daquele ano, corpo e voz se misturavam aos corpos e vozes da plateia frenética ali presente e também impactaram corpos que o assistiam de uma forma mediada pela televisão (já que o festival era transmitido ao vivo para São Paulo e Rio de Janeiro).

Sem a interpretação de Jair Rodrigues o destino da música talvez fosse outro. Geraldo Vandré sofria perseguições políticas. Ele foi proibido de executar a própria música em todo o país. Qualquer um poderia cantá-la, menos ele. Jair tinha mais liberdade e não enfrentou problemas com a censura, nem preconceito. (Silva, 2011 p.32)

4.4 Jair Rodrigues em diferentes mídias

Os anos 1960 foram extraordinários e criativos. A repressão política exigia uma percepção criativa que pudesse driblar o regime autoritário. Em vários seguimentos artísticos, as descobertas de linguagens deixaram marcas que seguimos ainda hoje: a música, as artes cênicas e as artes plásticas fundaram uma forma de se fazer arte e comunicação no país, um caminho brasileiro, que respeita as raízes mas que também estava aberto ao que vinha de fora. Ainda colhemos frutos deste legado criativo.

Mas o desenvolvimento tecnológico não para. Jair Rodrigues participou ativamente de um momento histórico do país, quando a televisão experimentava e tentava descobrir seu

caminho. E ele certamente deu sua contribuição, trouxe do rádio, dos programas de auditório e da noite um corpo que preenchia as demandas de linguagem daquele meio.

No primeiro capítulo deste trabalho, alerta-se que a televisão é um meio que apresenta uma possibilidade de penetração em uma diversidade de públicos maior que os outros meios eletrônicos, como o rádio ou cinema, e ainda muito maior que os meios gráficos: jornais, revistas e livros. Como veículo de massa, a televisão chegou ao ponto mais alto. Jair Rodrigues fez parte de sua implantação nos anos de 1960.

Nas décadas seguintes, a televisão se desenvolveu em linguagem, mais do que a tecnologia poderia auxiliar, , popularizou-se e tornou-se, entre todos os veículos midiáticos, o que “personifica” a comunicação de massa. Jair Rodrigues continuou popular neste meio. Já não tinha mais um programa semanal, mas ainda hoje participa deste veículo, ocupa espaço e é reverenciado.

Jair Rodrigues é dono de uma imensa discografia. Ao longo de sua carreira, lançou quase 40 títulos, gravou o primeiro em 78 rpm, passou pelos compactos, long plays, CDs, DVDs e já planeja o lançamento de um álbum virtual. O intérprete se adequa às novas tecnologias, especialmente assessorado por seu filho, o cantor, compositor e produtor musical Jair Oliveira. Ele tem dois projetos em andamento: um DVD de serestas e outro que lançaria um repertório de músicas inéditas para comercialização exclusivamente virtual. Ambos estão sendo produzidos pelo selo S de Samba e têm previsão para lançamento ainda este ano. Sua discografia, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, conta com os títulos:

O samba como ele é (1964)

Vou de samba com você (1964)

Dois na Bossa, Elis Regina e Jair Rodrigues (1965)

O sorriso do Jair (1966)

Dois na Bossa nº 2 - Elis Regina e Jair Rodrigues (1966)

Dois na Bossa nº 3 - Elis Regina e Jair Rodrigues (1967)

Jair (1967)

Menino rei da alegria (1968)

Jair de todos os sambas (1969)

Jair de todos os sambas nº 2 (1969)

Talento e bossa de Jair Rodrigues (1970)

É isso aí (1971)
Festa para um rei negro (1971)
Com a corda toda (1972)
Orgulho de um sambista (1973)
Abra um sorriso novamente (1974)
Jair Rodrigues dez anos depois (1974)
Ao vivo no Olympia de Paris (1975)
Eu sou o samba (1975)
Minha hora e vez (1976)
Estou com o samba e não abro (1977)
Pisei chão (1978)
Antologia da seresta (1979)
Couro comendo (1979)
Estou lhe devendo um sorriso (1980)
Antologia da seresta nº 2 (1981)
Alegria de um povo (1981)
Jair Rodrigues de Oliveira (1982)
Carinhoso (1983)
Luzes do prazer (1984)
Jair Rodrigues (1985)
Jair Rodrigues (1988)
Lamento sertanejo (1991)
Viva meu samba (1994)
Eu sou... Jair Rodrigues (1996)
De todas as bossas (1998)
500 anos de folia-100% ao vivo (1999)
500 anos de folia vol. 2 (2000)
Intérprete (2002)
A nova bossa (2004)
Alma negra (2005)

Jair Rodrigues - Programa Ensaio - Brasil 1991 (CD e DVD, 2006)

Festa Para Um Rei Negro (CD e DVD), 2009

Jair também se aventurou no cinema, como ator. Em *Super Nada*, dirigido por Rubens Rewald e Rossana Foglia, ele interpreta *Zeca*, um comediante decadente que é a grande fonte de inspiração de *Guto* (Marat Descartes). Guto, também ator e comediante, talvez seja o último fã de Zeca. Ele recebe um convite para um teste em um programa humorístico e procura o seu ídolo para ter algumas dicas para a audição.

O filme foi lançado no 40º festival de Cinema de Gramado no ano de 2012. Segundo a crítica de o *Último segundo*, a sessão de cinema do portal do IG, postado em 13/08/2012, Jair faz a diferença no elenco:

Jair Rodrigues rouba a cena de "Super Nada" [...] o sempre excelente Marat Descartes interpreta Guto, um ator dedicado de 30 e poucos anos que, apesar dos esforços, luta para sobreviver em São Paulo. Ele ensaia suas esquetes cômicas, faz aulas de interpretação corporal e trabalha concentrado [...]. A trama toma um rumo diferente quando Guto é chamado para um teste do programa "Super Nada", conjunto de esquetes cômicas no estilo de "Zorra Total". A estrela do show é o veterano Zeca (Jair Rodrigues), humorista que já viu tempos melhores, mas continua no ar pelo carinho do público. Público esse que tem em Guto, apaixonado pela "nobre arte que é a comédia", um de seus maiores fãs – um pôster de Zeca estampa a parede do apartamento do ator, ao lado de imagens de Golias. O encontro dos dois traz consequências inesperadas, que balancam a trajetória e o espírito do filme, ainda povoado pela mãe de Guto (Denise Weinberg) e sua namorada (Clarissa Kiste), também atriz. A mudança de prumo é interessante, mas o grande trunfo de "Super Nada" é Jair Rodrigues. O comediante Zeca é uma mistura do malandro carioca e o da periferia paulistana. Dono de bordões ("não tá fácil pra ninguém" é um deles), estrela esquetes tão ruins que flertam com o *nonsense*, uma crítica nada sutil à qualidade do humor na televisão hoje. Nas mãos de Jair, no entanto, Zeca ganha energia surpreendente. Com espírito de garoto, o ator e cantor de 73 anos – que não foi a Gramado, segundo o diretor, por conta de sua extensa agenda de shows – atua como se estivesse sempre improvisando e confere uma malemolência cativante ao personagem. Quando está em cena, é impossível tirar os olhos dele, que ainda estrela um delírio hilário de Guto e um número de dança inesquecível ao som do hit "Deixa Isso Pra Lá". Um trabalho merecedor de prêmios, que o júri não pode ignorar.

Jair Rodrigues empresta seu corpo comunicante para diferentes mídias. Canta o tempo todo, tem grande afinidade com o palco e com as câmeras e tem grande empatia com o público. Não se pode explicar porque uma plateia tão eclética se identifica com sua *performance*, mas o fato é que assistir a uma apresentação deste *show man* acaba se tornando uma experiência única. Sua voz e seu corpo contagiam. Jair nos conta que tem muito respeito pelo público, muda com frequência o repertório, atende a pedidos musicais. Ele conta que jamais dá as costas para o seu público. Entra no palco olhando para a plateia e da mesma forma sai do palco, de costas, sem desviar o olhar nunca. Brinca com a audiência, “com as

meninas de 20 e também com as meninas de 1920”, conforme relatou em meio a gargalhadas em sua entrevista.

A história do cantor passa pela evolução tecnológica. Dos primeiros registros em discos de 78 rotações, passando pelos LPs de vinil, pelos CDs e chegando aos tocadores de mp3. Ou começando também em apresentações ao vivo em bares e bailes, passando por rádio, TV, cinema até a Internet. Acompanhou sempre de perto a evolução tecnológica. Viu o rádio trocar válvulas por transístores, vivenciou a TV que ganhou cores e passou a ser digital. Foi para as telas de cinema e hoje tem uma carreira que pode facilmente ser acompanhada pelo computador, mas Jair ainda se sente mais à vontade quando interage com seu público. Gosta muito das apresentações ao vivo quando sente a interação com o público. Diz se emocionar com a interação e se sente abençoado por poder, após tantos anos de estrada, continuar nela e interagir com o seu público, que ele não chama de seu. Diz somente público. Variado, diverso e gigantesco. Jair é um homem de *performance*. É o corpo interagindo, provocando uma ecologia de comunicação.

4.5 A *performance* de Jair Rodrigues em dois momentos de sua carreira.

Análise dos vídeos:

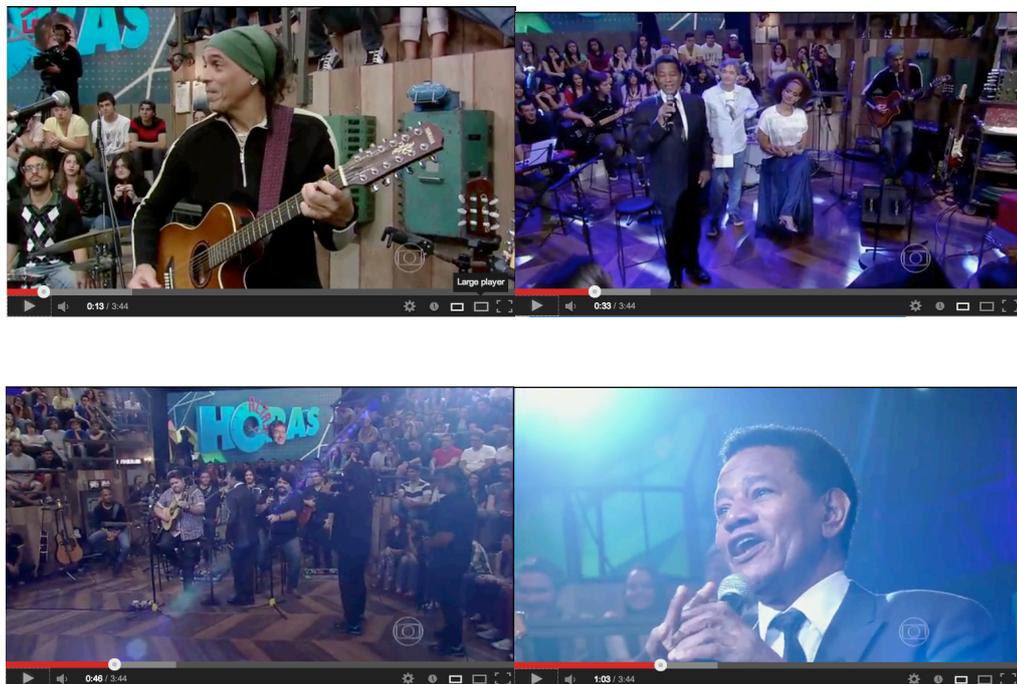
Vídeo 1 – “Disparada”, de 1966.

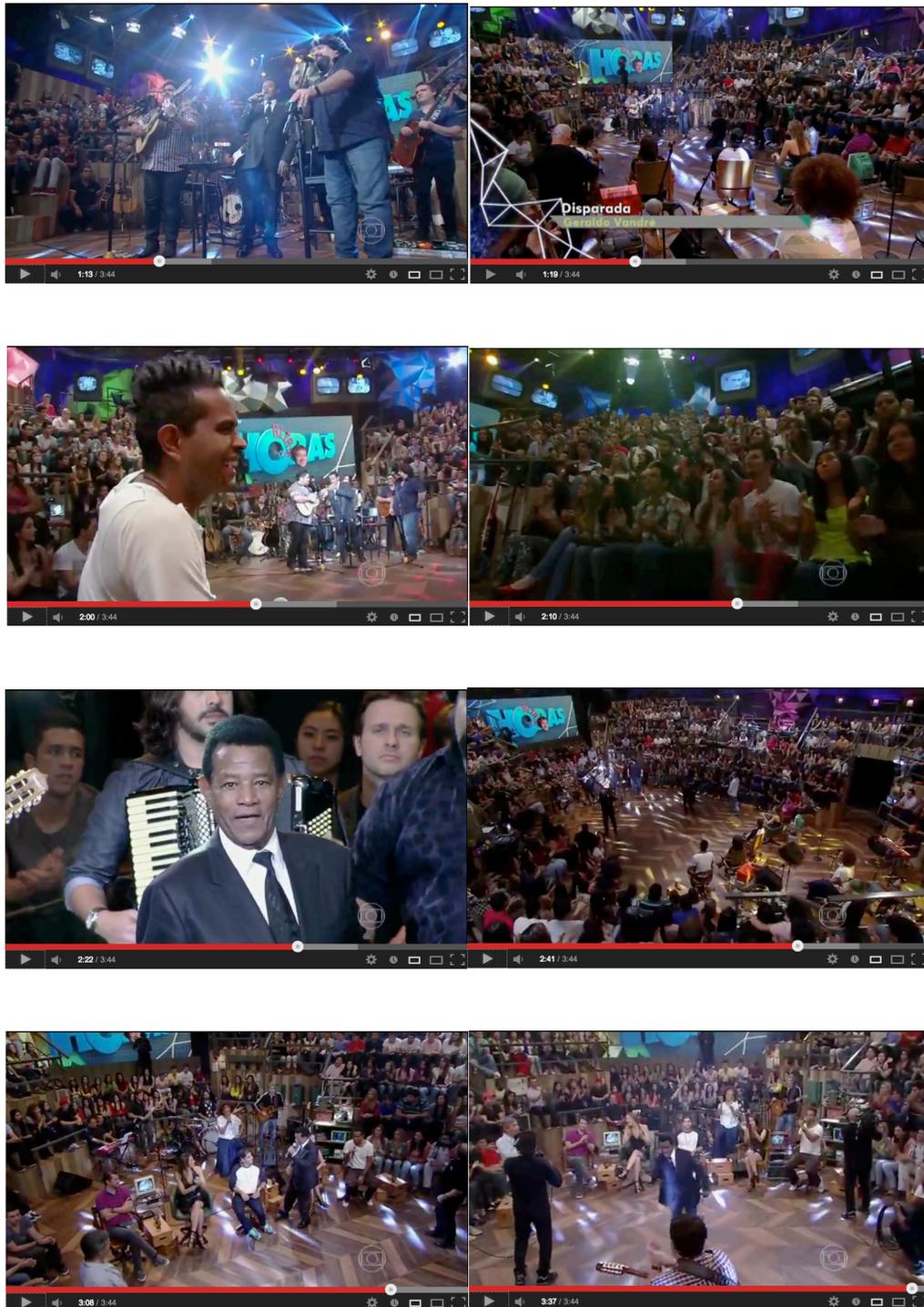




O vídeo da música “Disparada”, interpretada por Jair Rodrigues, Trio Marayá e Trio Novo, de autoria de Geraldo Vandré e Théo de Barros, foi ao ar ao vivo pela TV Record, em São Paulo, e pela TV Record, do Rio de Janeiro, no dia 22 de outubro de 1966. Este vídeo é apresentado como um dos dois vencedores do II Festival da Música Popular Brasileira (juntamente com “A Banda”, de autoria de Chico Buarque e interpretado por ele e Nara Leão).

Video 2 – “Disparada” , de 2013





Vídeo 2 – Música “Disparada”, interpretada por Jair Rodrigues com acompanhamento de Paulinho Dafne, na viola, e César Menotti e Fabiano, nos vocais e banda, foi ao ar em 5 de maio de 2013, no programa Altas Horas da TV Globo. Gravado ao vivo e transmitido em rede nacional.

A primeira análise que se pode fazer, comparando estes dois vídeos, é com relação à técnica usada para gravação. Precisamente quarenta e seis anos e meio se passaram entre uma

produção e outra, o que difere bastante a técnica utilizada para uma e outra produção. A captação do vídeo pelas emissoras de TV em meados da década de 1960 era feita por magnético em 7 polegadas em captação analógica e transmitido em preto e branco para televisores capacitados em recepção de 480 linhas, desta forma a definição de imagens era bastante prejudicada (Giovanini, 2011). Já a captação nos dias de hoje é feita em alta definição (HD). O vídeo HD é uma tecnologia inovadora que permite captar imagens com o máximo de qualidade, substituindo inclusive o uso de película, formato que até pouco tempo era considerado imbatível no quesito qualidade de captação, ainda como nos aponta Giovanni Giovannini (2011): “A alta definição – HD, é um conceito em constante evolução, leva em conta o suporte do registro que pode ser ótico ou magnético, sua forma de codificação digital ou analógica, a proporção da tela em 4:3 ou 16:9 e o número de linhas por quadro 720, 1080, etc. Portanto no que diz respeito a qualidade de imagem entre os dois vídeos é gritante e o que mais se percebe é a definição de imagens”. Qualquer leigo pode perceber ao olhar as imagens dispostas acima que a nitidez entre elas é bastante variável. Nas imagens recentes, podem-se perceber detalhes das peles dos artistas, profundidade de campo do cenário e contraste das luzes emitidas durante a *performance*, enquanto nas imagens captadas em 1966 pouco se percebem os detalhes e expressões faciais das pessoas captadas, mas também de forma gritante não se percebe profundidade de campo, dando a impressão de que o teatro onde foram captadas as imagens é muito pequeno. A mesma sensação não é percebida no vídeo atual.

Com relação à estética comparada entre as duas *performances*, estas também apresentam um salto bastante grande. Novamente tem a questão da cor, que tecnicamente não se podia captar em cores. Isto já modifica bastante as percepções estéticas dos dois vídeos. Como nos diz Sergio Motta (2009), quem poderia, sem ter estado presente na apresentação, imaginar que Jair Rodrigues vestia um paletó vermelho com gravatas verdes?

Já sobre a construção do vídeo, o primeiro é mais lento. Com 4 minutos e 5 segundos, o vídeo tem 50 planos, longos e na maioria da vezes procurando os enquadramentos fechados (planos americanos, planos médios ou planos próximos), o que confere uma maior dramaticidade à peça como um todo. Além dos planos serem mais longos, não há nunca movimentos de câmera, com exceção a 1:14 até 1:36, um movimento panorâmico em que a câmera passeia pela plateia e aproveita para mostrar os policiais espalhados junto ao público (deixando clara a vigilância do festival pelos olhos da ditadura vigente à época). Outro fator que se pode perceber é que em inúmeras vezes, ao se mostrar o público, opta-se em apresentar pessoas mais velhas com a finalidade de evidenciar que, além

de bem guardado pela polícia (e até um oficial de maior patente em determinado momento), o festival também é visto por famílias, ali representadas por respeitáveis senhoras que lá estão provavelmente para aproveitar o movimento artístico.

O segundo vídeo, por sua vez, é apresentado de maneira mais “nervosa”: os cortes são visivelmente mais presentes que no primeiro vídeo, a peça com duração de 3 minutos e 40 segundos é formada por 55 planos, o que traz um evidente dinamismo à construção das imagens. Além de ter um tempo menor e um número maior de cortes, os planos têm uma duração menor e sempre apresentados com movimento. Há em sua grande parte movimentos estabelecidos por uma grua que se infiltra no palco e passeia pelo público com naturalidade, dando uma impressão de uma imagem subjetiva, colocando o espectador remoto no meio da ação. Este exemplo pode ser percebido de forma mais eficaz durante o *time code* 1:26 a 1:39, quando a câmera chega em um movimento de *traveling* frontal e fica na frente do artista em meio a sua *performance*. Outra informação importante que se pode notar é com relação aos ângulos de gravação. Enquanto no vídeo do festival os ângulos são sempre os mesmos, atualmente as câmeras abusam de suas angulações, por vezes mostrando a imagem em *plongée* e outras em *contra plongée*, o que acentua o dinamismo e mostra a grandiosidade do estúdio, naturalmente aliado ao fato de que a recepção em HD proporciona também uma maior profundidade de campo.

4.6 O processo videográfico

Conforme nos conta Arlindo Machado (2007), o início do processo da televisão tinha unicamente o intuito de registrar os acontecimentos. “A maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo consistia no registro do gesto performático do artista. Dessa forma, consolida-se o dispositivo mais básico do vídeo: o confronto da câmera com o corpo do artista” (Machado, 2007, p.21).

O vídeo representa para o mundo da construção da imagem uma evolução formidável. Chegou pela primeira vez ao formato televisivo, depois invadiu nossos lares e agora substitui a centenária técnica de captação filmica das imagens. Isto pode e proporciona uma evolução estética, como nos disse Machado (2007, p.25): “A emergência do vídeo mudou radicalmente o destino das imagens técnicas”.

Na análise proposta, pode-se notar, sem qualquer necessidade de aprofundamento teórico, a grande evolução conseguida nas últimas décadas. E ela evolução não para por aqui,

na medida em que nos trouxe também a democratização da construção imagética. Mas o estudo desta nova estética videográfica, que inaugura uma nova fase no pensamento da linguagem visual, é mais uma busca por uma concepção estética do que por uma definição do fazer e construir imagens no mundo contemporâneo. Assim como em 1966 a possibilidade do videoteipe acelerou o processo evolutivo da linguagem, a portabilidade da captação das imagens com uma qualidade extraordinária poderá aumentar as possibilidades de uma estética que nos levará a um futuro ainda incerto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Toda comunicação começa no corpo e nele termina”. Com esta curta sentença, Harry Pross sintetiza o processo da comunicação humana. Segundo ele, o corpo é o emissor primário das mensagens quando usa seus sentidos para se expressar. É também o interlocutor desta mensagem, pois sem ele a comunicação não será percebida. O corpo pode ser uma mídia e através dele os vínculos são estabelecidos.

O corpo não pode ser percebido apenas em sua forma biológica, pois há uma questão tão importante e fundamental para o desenvolvimento social e cultural, que é a linguagem. A formação da cultura em um ambiente social só é possível pela comunicação e a partir dela o homem pode elaborar conceitos científicos e filosóficos que evoluem para o desenvolvimento da humanidade.

A cultura contemporânea potencializa diferentes olhares sobre o corpo mas o que se pretendeu analisar aqui foi o corpo performático e para isto tentou-se estudar aspectos da carreira do intérprete Jair Rodrigues.

Nos últimos 50 anos, os processos de comunicação, aliados ao grande desenvolvimento tecnológico, propuseram à sociedade uma infinidade de possibilidades de interação social. Os conceitos preconizados por McLuhan nos dizem que o homem só se constrói como sujeito através da linguagem e as complexas formas de sua compreensão. Linguagem e tecnologia transformaram o mundo em uma “aldeia”; a relativização do tempo e do espaço fazem parte do nosso cotidiano, e a evolução deste processo pode ser percebida num retrospecto da vida profissional de Jair Rodrigues.

O artista é um corpo comunicante. Desde o início de sua vida profissional suas apresentações foram carregadas por um movimento corpóreo que é sua característica estética. O estilo musical do “Cachorrão”, como fora apelidado por Ayrton Rodrigues em seu início de carreira, é sem dúvida muito eclético. Ele não pode ser classificado como um sambista ou como um cantor sertanejo porque, além destas duas vertentes, gravou RAP, seresta, MPB, cantou em inglês, italiano, francês e hoje, com mais de cinco décadas de trabalho, continua ativo como artista e entusiasma sua plateia com sua *performance*.

O cantor, que iniciou sua carreira em shows de calouros nas rádios do interior, fez uso de todos os meios de comunicação que conhecemos hoje. Passou pelo rádio, desenvolveu-se com a televisão, passou pelo cinema, está presente na internet e nos meios virtuais. Gravou discos *Long plays*, *CDs e DVDs*. Faz shows e apresentações em uma agenda

concorrida em endereços muito diferentes, atraindo um público tão eclético quanto seu repertório. O que ele tem de único e característico é a sua *performance*.

A carreira do interprete pode ilustrar a evolução dos veículos de comunicação e conseqüentemente da mídia nas últimas décadas. O seu desenvolvimento profissional testemunha a transformação cultural baseadas numa comunicação em meios eletrônicos e de alcance globalizado que se instaura na cultura ocidental a partir da primeira metade do século XX com o desenvolvimento dos veículos de comunicação cinema e rádio e a partir do pós guerra esta comunicação foi estruturada pela televisão que evoluiu para o primeiro grande veículo de comunicação globalizado como foi previsto no início dos anos 60 por Marshall McLuhan.

A carreira de Jair Rodrigues teve inicio no rádio quando este meio era o grande veículo eletrônico de comunicação de massa e era um dos agentes que determinavam a integração de uma cultura de informação, entretenimento e musical e com isto propunha caminhos para o comportamento de uma sociedade que transitava do rural para o urbano no Brasil que começava a se desenvolver industrialmente. O rádio trazia das capitais uma estética musical bastante abrangente, os sambas, sambas canções, serestas e canções românticas moldavam o gosto de uma sociedade urbana e se misturavam com as músicas regionais e sertanejas do interior do país. As emissoras de rádio famosas nos grandes centros eram ouvidas até onde as ondas médias alcançavam e com bastante sucesso. Os programas de calouros eram comuns em todas as regiões e nestes programas Jair Rodrigues costumava se apresentar, ainda no interior ou já na capital, antes de solidificar sua carreira. Mas o intérprete percorreu todas as possibilidades de meios de comunicação que conhecemos hoje. Do rádio foi para a televisão. A partir deste novo veículo a comunicação o rádio perdeu sua centralidade, mas não sua importância. Neste momento o rádio ganhou penetrabilidade e flexibilidade, pois, o aparato radiofônico era tecnicamente mais viável e mais barato que a televisão neste período. Além disto, a linguagem do rádio estava sedimentada. A televisão por sua vez, no início da trajetória era quase experimental. Testava-se muito e Jair Rodrigues combinava com o veículo. Jair era jovem e com energia, apresentava seu corpo como categoria discursiva que servia de intercâmbio da linguagem que se buscava. Assim, estreou programas e participou de shows. Ajudou com sua imagem a consolidação de uma estética que modificou paradigmas da cultura a partir da década de 1960.

Mas a comunicação eletrônica de massa, que apresentava uma forma de comunicação de mão única foi evoluiu a partir do final da década de 1990. A interligação dos computadores em rede permitiram uma comunicação diferente, onde não há papéis

marcados para quem produz e para quem consome conteúdos. A interatividade nos veículos abrem possibilidades e interlocutores podem se manifestar. Jair Rodrigues está presente também nesta nova manifestação de comunicação. Seu novo trabalho, será lançado de forma em rede e de forma interativa

Jair, apesar de seus setenta e cinco anos, é “vivo” no palco. Sua *performance* encanta a sociedade da imagem, e ele utiliza seu corpo com habilidade quando dança, canta e interage com o seu público, propondo um espetáculo de velocidade que vai de acordo com as necessidades da espetacularização que estão presentes em nossa sociedade. O público, além de assistir a um espetáculo, passa a ser testemunha e cúmplice, na medida em que se comporta também de forma interativa.

Jair Rodrigues se mostra verdadeiramente a seus interlocutores. Não se pode afirmar que esta forma intuitiva de apresentação é hoje programada e planejada por ele. O que se pode afirmar é que o homem Jair e o artista Jair são praticamente a mesma pessoa, fazem parte da mesma essência. Ele nos brinda com sua felicidade no palco, no estúdio ou em um ambiente mais íntimo como sua residência.

Esta é a forma de ser de um homem que, como todos nós, usa seu corpo como forma de comunicação, mas que, diferente de nós, aguça a curiosidade de quem está a seu lado e goza de seu convívio.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da iconofagia**, Ensaio de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

CABRAL Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **A galáxia da Internet. Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASSIMIRO, Erica S.; GALDINO, Francisco S. **Concepções de corpo construídas ao longo da história ocidental: da Grécia antiga à contemporaneidade**. Revista *Metávoia*, São João del-Rei/MG, n.14, 2012.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. 17^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Além dos meios e mensagens. Introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência**. 8.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A Estratégia dos signos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRITH, Simon. **Performing Rites**. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

GARCIA, Wilton. **Corpo, Mídia e Representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GIOVANNINI, Giovanni. **Evolução na Comunicação. Do Silex ao Silício**. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

HOFF, Tania; GABRIELLI, Lourdes. **Redação Publicitária**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

JENCKS, C. **What is Post-Modernism?** Londres: Academy Editions, 1989.

LEMOS, André. **As estruturas antropológicas do ciberespaço.** *in* Cibercultura, Tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____; LÉVY, P. **O futuro da Internet:** em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: Paulus, 2010.

LOPES, Andrea Maria Vizzoto Alcântara. **A bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues: Tradição e modernidade na música popular brasileira (1965 – 1967)** – In Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, Julho 2011.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação.** São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro.** São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MARCONDES, Marco A. (org.) **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica** – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

MARTINO, Luiz C. “**Elementos para uma Epistemologia da Comunicação**”. In: Fausto, A. N. (org.). **Campo da Comunicação.** João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** São Paulo: Cultrix, 1964.

MENEZES, José Eugenio de O. **Rádio e cidade: vínculos sonoros.** São Paulo: Annablume, 2007.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais:** Solos, Improvisos e Memórias Musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

_____. **História & música – história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Silvana. A Majestade o Sabiá. **Revista Afirmativa Plural** n° 40, ano 8. São Paulo: Afrobrás / Editora Unipalmars, Novembro 2011.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear em rede**. Petrópolis: Vozes, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RODOVALHO, Jauner T. **Reflexos Culturais e identitários da comunicação contemporânea: uma análise da revista Piauí**. Monografia apresentada a Faculdade Estácio de Sá – Belo Horizonte – 2008.

ROMANO, Vicente. **Ecología de la comunicación**. Hondarribia: Editorial Hiru, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação & Pesquisa**: projeto para mestrado e doutorado. 2.ed. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

_____. **“O Corpo na arte: dos anos 1970 à biocibernética atual”** – in BOUSSO, Vitoria Daniele **Metacorpos** – São Paulo: Paço das Artes / Imprensa Oficial, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2001.

SANTOS, Karin C. H. O. **Estudo dos conceitos fundamentais da teoria da mídia de Harry Pross: uma teoria multi-meios**. Monografia apresentada para o projeto de Iniciação Científica do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – PUC – SP – São Paulo, 2009.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

WOLTON, Dominique. **Pensar a Comunicação**. Portugal: Difel - Difusão Editorial, 1997.

_____. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

Pesquisa na rede

ARQUIVO N. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y>. Acesso em: 14 jan. 2013.

SILVA, Ismael. Ismael Silva fala sobre o samba. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8_KKiSPzz9Y>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SITE OFICIAL JAIR RODRIGUES. Disponível em: <<http://www.jairrodrigues.com.br>>. Acesso em: 1º ago. 2013.

STEPHENS, M. **History of Television**. Disponível em: <<http://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm>>. Acesso em 25 de agosto de 2013.

ÚLTIMO SEGUNDO. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-08-12/jair-rodrigues-rouba-a-cena-de-super-nada.html>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

VÍDEO FESTIVAL 1966. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

**APÊNDICE - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE JAIR RODRIGUES
CONCEDIDA A ALEXANDRE GOMES MARCONDES EM 05/02/2013**

Local: Residência do Sr. Jair Rodrigues, em Cotia, São Paulo.

AGM – Primeiramente, gostaria de agradecer ao Senhor por ter-me recebido aqui em sua casa. Como eu lhe disse, estou fazendo o mestrado na Faculdade Cásper Líbero, cujo assunto é *Jair Rodrigues, corpo e comunicação* no qual pretendo abordar a história da evolução dos métodos de comunicação e a utilização do corpo para a facilitação deste pensamento e gostaria de permear esta pesquisa com a sua história.

Por isso gostaria de falar um pouco sobre sua trajetória profissional, desde o início.

Eu pesquisei um pouco sobre sua história, que começa em Igarapava...

JR – Sou um homem nascido em Igarapava, interior de São Paulo, divisa com Minas Gerais, perto de Uberaba. Eu sou um “Paulineiro”, mas somos todos brasileiros.

A minha falecida mãe, dona Conceição, que faleceu em 24 de fevereiro de 1987, ela que me contava coisas de Igarapava, porque eu saí de lá com um ano e meio, assim como eu pouco conheci meu falecido pai.

Meu pai se chamava Rodrigo Severiano de Oliveira e ele morreu ainda lá em Igarapava. Ele faleceu quando eu tinha um ano e meio, e meu irmão Jairo, que é dois anos mais velho que eu, tinha três anos e meio.

Minha família era de roceiros, esta gente que vivia nas fazendas, minha mãe era empregada doméstica, e meu pai era peão de fazenda e quando ele faleceu nós viemos mais pra cá, mais pra dentro do interior de São Paulo. Igarapava fica a uns quatrocentos e poucos quilômetros, quase quinhentos daqui, então eu não me lembro quase nada de lá. Eu me lembro um pouco quando eu tinha uns seis anos de idade, já em Nova Europa porque nos mudamos pra lá. Então minhas memórias de infância são pequenas. Dizer que um garoto de três, quatro ou cinco anos lembra de tudo não é verdade. Eu não me lembro de coisa nenhuma. Eu me lembro de 6 anos em diante e olhe lá.

Nova Europa, também interior de São Paulo, fica a uns duzentos e poucos, quase trezentos quilômetros daqui, perto de Araraquara, perto de Ibitinga. Fica naquela região ali.

AGM – E o senhor nesta época, ainda criança, já pensava que queria seguir a carreira de artista, ser cantor? O que o senhor pensava sobre o seu futuro naquele tempo de meninice?

JR – Não, nunca. Eu cantava aqueles hinos da escola e cantava também na igreja, porque desde muito cedo minha mãe me levava (não só a mim, mas também meu irmão) para a igreja. E lá também tinha músicas que a gente acabava aprendendo e até a minha mãe achava tudo muito bonito, aquilo de eu estar aprendendo os hinos católicos.

Eu já criança grandinha, muitas vezes cantava sozinho na igreja, mas todo garoto, assim como eu, pensava em ser jogador de futebol. Desde menino a gente tinha aquela forma de brincar, lá em Nova Europa era cheio de campo. Quando não tinha as traves, a gente mesmo botava uma pedra de um lado e outra pedra de outro e a gente ficava brincando. Eu tinha neste tempo mais noção de futebol do que de música.

Mas a minha mãe que foi descobrindo esta coisa da música.

Cada vez que eu ia brincar lá na escola, era sempre descalço, não tinha dinheiro para comprar sapatos para brincar, então a gente chegava machucado, e a minha mãe curava com aquelas plantas medicinais e quando machucado eu ficava em casa, azucrinando ela e cantando. A minha mãe sempre dizia: “Eu acho que você vai ser cantor”. Ela costumava dizer que Deus deu este dom, e era pra eu buscar isto, pensar nisto. Ela ficava impressionada porque eu aprendia todas as músicas com muita facilidade.

Naquela época, eu comecei a ouvir os cantores no rádio. Nós tínhamos um radinho AM de pilha. Quando não podia ouvir em casa, ouvia no vizinho. Nesta época, a televisão era difícil, mas alguns vizinhos já tinham e às vezes a gente via no vizinho. Eu me lembro que a televisão era em branco e preto. Mas o que eu gostava mesmo de fazer, eu era mais dado a brincadeiras, era tomar banho naqueles rios, que eram muitos por ali. Tinham muitos, tinha e tem porém hoje muito poluídos. Na época a gente até pescava.

Bom, aí a minha mãe me botou para aprender a ler. Me botou na escola, no grupo escolar de Nova Europa e antes de a gente entrar na classe, ainda no pátio, a gente cantava todos os hinos. O hino nacional, o hino da bandeira. Eu já com oito, nove anos, sabia todos direitinho. De cor e salteado. Não só eu, mas todos os meninos. E a professora sempre notava que eu me sobressaia, porque eu sabia todos os hinos. Eu cheguei a ser inclusive o “porta-voz” que ficava na frente, ensinando todos os outros meninos e “cheio de onda”, desde pequenininho. Aí a gente entrava na sala de aula.

Depois com oito pra nove anos a minha mãe chamou a gente e falou que nós não íamos mais trabalhar de biscate, vender frutas. Ela disse que nós deveríamos procurar uma profissão. Então ela descobriu que eu tinha muita amizade nas alfaiatarias, lá já tinha aquele pessoal que jogava bola comigo, aí um rapaz que trabalhava lá na alfaiataria falou com o patrão dele, e ele disse que “se quiser trazer o Jair aqui, a gente ensina ele”, e minha mãe falou que achava que eu tinha queda para isto também. Eu entrei na alfaiataria para aprender a profissão de alfaiate e lá tinham quatro empregados e o dono. Era Alfaiataria Cazzetto e por incrível que pareça todos eles eram “gamados” por música, então, um era fã do Orlando Silva, outro era fã do Silvío Caldas. Naquela época, se tocava de tudo, não era só porque toca samba numa emissora que na outra não vai tocar. Toca de tudo. Ao mesmo tempo que se ouvia samba, se ouvia forró, se ouvia bolero, se ouvia cantores norte-americanos, se ouvia franceses, se ouvia japoneses, sabe como é, né?

Era música. Não era especificação de música popular brasileira, era música no geral. Mesmo menino se ouvia Sinatra, e tantos outros, mas também ouvia o Francisco Alves, o Silvío Caldas, ouvia o Agnaldo Rayol, ouvia os cantores da época, o Nelson Gonçalves. Aí eu comecei a aprender com eles, com esses moços que trabalhavam ali, comecei a aprender as músicas que eles cantavam. E aí não prestou... ou prestou de vez!! Nem sei...

Eles também jogavam futebol e toda quarta tinha um treinozinho. A gente parava de exercer a profissão um pouquinho mais cedo e ia pro campo ficava de umas 5 h até umas... até escurecer. Aos domingos também tinha futebol, mas na Igreja. O padre era o professor da escolinha de futebol.

E quando eu tinha 14 anos eu saí de Nova Europa para São Carlos. Minha mãe arrumou um emprego em São Carlos, e a gente se mudou para lá, e eu fui exercer a profissão de alfaiate.

Eu me lembro que tinha que fazer o tiro de guerra, eu já tinha meus 17 anos e eu me uni a uma rapaziada, todo mundo era do futebol. Sabe, o futebol e a música acompanham a vida da gente. Mesmo que você não se faz na música como no futebol, isto está em todas as cabeças e aí também, lá no tiro de guerra descobriram que eu cantava bem. Eu comecei a cantar todos os hinos do exército, e o pessoal de lá jogava bola também.

Eu fiquei um ano fazendo o tiro de guerra e neste intermeio, eu já tinha completado 18 anos, quando eu comecei a frequentar aqueles bailes que haviam em São Carlos. Aí de repente me

levaram para um restaurante chamado Restaurante Bambu. Lá tinha teclado, baixo, bateria e violão e tinha um *crooner*, e este cantor acabou arrumando um emprego aqui pelas bandas de São Paulo e saiu e ficaram precisando de alguém pra substituir. Foi quando o pessoal que servia o tiro de guerra comigo indicou que lá no restaurante estava precisando de uma pessoa para cantar com o conjunto. Eles perguntaram: “Você não quer ir lá, fazer um teste?”. E aí me pegaram em casa, eu morava no bairro Tijuco Preto, lá em São Carlos, me pegaram. Eu achei que iam me levar para o restaurante, mas me levaram para a casa do maestro para ele me falar o estilo de música que o pessoal do restaurante cantava: Agostinho dos Santos, Maysa, Dalva de Oliveira, e cantavam música sertaneja também: Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, enfim, tocavam músicas daquela época, Ângela Maria, e eu então aprendi o repertório e quando fui lá, eu me lembro, era um restaurante. Todo mundo bebendo e comendo, e a cada música que eu cantava o pessoal aplaudia e aí eu ganhei o emprego de *crooner* no Restaurante Bambu. Meu primeiro emprego de cantor. E eu só saí de lá para vir para São Paulo. Eu me lembro que trabalhei lá, acho que por quase um ano.

Aí, meu irmão Jairo, que já morava aqui em São Paulo, foi visitar a gente em São Carlos, e ele foi me ver cantar lá no Bambu, foi quando ele falou pra eu ir com ele para São Paulo “porque se você ficar aqui, vai ser um alfaiate pela vida eterna. Você tem que aproveitar este dom que Deus te deu”.

Aí eu vim para São Paulo, trazido por ele. No finalzinho de 1958, começo de 1959. E vim. Fiquei uma semana na casa dele e fui procurar emprego numa alfaiataria. Achei um emprego numa alfaiataria em Osasco, na rua Antônio Agu, a alfaiataria Primor, bem ali perto da parada de trem. Não lembro o nome da estação, mas bem ali.

Algumas semanas depois meu irmão falou: “Agora eu vou te levar para conhecer a noite paulistana”. E levou. O primeiro lugar que ele me levou, tinha uma boate que era ali na 9 de Julho, no número 707, o nome do bar era Setecentos e Sete. Era uma época que todos os bares, todos os lugares tinha música ao vivo. Ou tinha um cara tocando violão, ou tinha um cara tocando piano, ou um trio. E o meu irmão me ofereceu para eles, perguntando se estavam precisando de um *crooner*. Aí na mesma noite me levou para o Largo São Bento, onde tinha outra casa chamada Panificadora São Bento. De dia faziam pães e à noite tinha “muvuca”, e meu irmão, embora seja pequeno e parece mais novo que eu, ele era muito esperto e aí ele ia falar de mim, que eu cantava, e neste restaurante, Panificadora São Bento, eu fiquei por uns seis ou sete meses e de lá eu comecei a conhecer a noite paulistana, conhecer as boates de São Paulo, e por aí comecei a trabalhar em todo tipo de boate e assim eu fui fazendo meu nome na noite. Eu cantei em alguns “inferninhos brabos”, mas também cantava nas boates de gente de dinheiro. Assim eu acabei indo para uma boate chamada Boate Djalma, que era do lado da igreja da Consolação. O Djalma Ferreira, que era o dono, tinha também uma outra boate no Rio de Janeiro, que chamava *Drink* e era lá que cantavam o Wilson Simonal, cantava o Milton Nascimento, o Silvio Cesar, o Miltinho, e quando o Djalma Ferreira inaugurou uma casa aqui, eu tinha um amigo que jogava bola e tocava bateria, e ele conhecia o Djalma. E ele precisava de um cantor, porque ficava muito caro trazer os cantores do Rio, eu fui e comecei a cantar no Djalma e aí era uma boate mais sofisticada, de gente da média e da alta sociedade. Eu cantei um tempo no Djalma e nós chegamos a formar um conjunto ali com o Hermeto Paschoal, o Eraldo Dumont, o Nino baterista, e o Luiz Chaves contrabaixista, que era do Zimbo Trio, então você vê, era um quarteto que dispensava apresentação, e eu era o *crooner* e, uma hora depois vinha o Dave Gordon, um americano, que era casado com a irmã da Dolores Duran, a Denise. E ela também cantava, e cantava bem.

Dali nós fomos cantar na boate Star Dust, que era do outro lado da cidade. A Star Dust deu um “faz-me-rir” melhor pra nós, e nós fomos. Da Star Dust comecei a fazer as minhas gravações. Gravei pela primeira vez em 1962.

AGM – Nesta época o Senhor chegou a cantar em Rádio?

JR – Eu cantei em dois programas de rádio aqui em São Paulo, mas como calouro. Um foi o calouro Cultura, que era ali, quando a Rádio Cultura ficava na São João quase esquina com a Duque de Caxias. Então eu fui lá e me inscrevi. Até me lembro que tinha uma fila enorme, e um rapaz que pegava o nome dos artistas na fila. Ele chegou para mim e perguntou: “você quer cantar hoje?”. O nome dele era Remo de Menezes. Ele trabalhava na caravana do Peru, que era a Caravana do Silvio Santos, que estava começando naquela época.

O Remo de Menezes fazia a seleção dos calouros, e ele cismou comigo e perguntou se eu queria cantar naquele dia, porque já tinham encerrado as inscrições e quando ele insistiu eu respondi: “eu quero”. Eu estava bem “embecado”, engravatado, de terno, né? Então ensaiei, cantei e acabei vencendo o programa. Depois, todos os sábados eu vinha como convidado e logo em seguida me chamaram para participar da Caravana do Silvio Santos, também por este Remo de Menezes.

AGM – Tenho uma curiosidade. Estes programas de calouro eram programas de auditório, não?

JR – Sim, tinha auditório. Tinha um regional muito bom. Nossa, era maravilhoso! Todos os programas de rádio ou de calouros ou até os programas profissionais tinham auditório, então isso era uma facilidade pra gente, porque sempre que você apresentava, e o público gostava, você era convidado para se apresentar em outro programa de rádio.

AGM – Eu já tive a oportunidade de ver seu show algumas vezes, no Cine Joia (com a Família Rodrigues), em Andradas, Sul de Minas e na entrega do Prêmio Raça Negra, quando o senhor foi homenageado. E em todos os casos notei que o senhor tem uma energia e uma presença de palco ímpar. Muito antes de trabalhar na S de Samba, também li a respeito de que o senhor é o inventor do RAP com a música “Deixa isso pra lá”, onde o senhor usa um gestual com as mãos para cantar e seu corpo se comunica com o público, o Senhor tem consciência do uso do seu corpo?

JR – Sim, eu faço isto desde moleque, desde quando eu cantava no alfaiate e “importunava” meus colegas. Eu não consigo separar o meu canto da minha dança, uma coisa vem junto com a outra.

Agora esse negócio da mão surgiu em 1964. Eu tinha gravado em 1962, na Philips, que era a Polygram. Meu início foi nesta grande gravadora, e aí no princípio de 1963 fizeram comigo um *Long Play* chamando “Jair Rodrigues, o samba como ele é” e então eu comecei a fazer a divulgação. E tinha um prêmio chamado Roquete Pinto, considerado o Oscar, então todo mundo, de várias áreas, lutavam para ganhar este troféu, que era conferido pela *TV Record* e neste ano eu acabei vencendo este concurso e levei o prêmio de artista revelação de São Paulo. Já no finalzinho de 63, começo de 64, ainda fazia a divulgação do *Long Play* “O Samba como ele é”, e três músicas daquele LP estouraram, foi “O morro não tem vez”:

*O Morro não tem vez
E o que ele fez, já foi demais...*

E aquele:

*Feio, não é bonito
O morro existe,
Mas pede pra se acabar*

E eu fiz uma regravação de um artista que estava fazendo muito sucesso com a música “Tem bobo pra tudo”:

*Quem não tem violão, nem pistom, toca surdo,
Sempre agrada porque nesse mundo tem bobo pra tudo
Camelô na conversa ele vende algodão por veludo,
Não tem bronca porque nesse mundo tem bobo pra tudo*

Era de um cantor já falecido, Alcides Gerardi, e ele era o maior sucesso lá no Rio de Janeiro com esta música. Mas eu também comecei a fazer sucesso lá. Nunca tinha ido para o Rio. Quando fui pela primeira vez, fui logo me apresentando na Rádio Nacional, que tinha um programa chamado Cesar de Alencar. Eu estava lá no meio dos meus ídolos, o Simonal, que ia se apresentar no mesmo dia, Carmen Costa, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Elizete Cardoso, e eu lá. Não sei se era o mais novinho, mas era o mais bobinho. Então fiquei observando, de repente um rapaz começou a mostrar uma música gozada pro pessoal. Todo mundo ria, mas ninguém se interessou. E esse rapaz nem olhou pra mim. Ele estava mais de olho nos artistas conhecidos, e eu era completamente desconhecido no Rio. Eu já tinha aquela manha, aquela malemolência, cantor da noite, sabe como é? Onde você adquire grande experiência com o público é cantando na noite. E eu, mesmo depois de ter começado a gravar, continuei cantando na noite.

Quando chegou a minha hora de entrar, anunciaram: “Nós temos aqui um jovem cantor, um jovem sambista paulista, Jair Rodrigues”. Quando o Cesar de Alencar me chamou, eu fiz uma farra lá no auditório, naquele tempo o pessoal era calmo, cantava parado, em cima do palco, e eu corri de um lado para outro. Desci na plateia, sentava no colo das moças, fiz um “auê” aí, logo depois da minha apresentação, esse rapaz que estava mostrando a música para o pessoal falou comigo e me perguntou: “Você é de São Paulo”? E eu respondi que sim, e ele perguntou “Você tem empresário”? E eu respondi que sim e que meu empresário chamava-se Corumbá, da dupla Venâncio e Corumbá. Quando eu disse isto, ele ficou bem interessado e disse que o Corumbá era seu amigo. Ele ofereceu então a música e logo perguntou se eu estava pra gravar algum disco. Eu respondi que sim, iria preparar. Isto foi bem no começo de 1964.

Ele me deu então uma fita K7 com a música, eu ouvi e aprendi na hora e cantei pra ele:

*Deixa que digam
Que pensem
Que falem*

*Deixa isso pra lá
Vem pra cá
O que é que tem?
Eu não tô fazendo nada
Você também
Faz mal bater um papo
Assim gostoso com alguém...*

E ele falou: “puxa, você aprendeu, com esta facilidade?”. Eu era um garoto novo, “cheirando a tinta” e aprendia tudo muito fácil, e eu tinha também me interessado pela música, era o único que tinha prestado atenção, foi quando voltei para São Paulo, na mesma noite eu fui cantar na boate *Star Dust* e eu falei com o Hermeto Paschoal que tinha trazido uma música aprendida no Rio e falei com ele pra tocarmos na noite. Ele respondeu que sim e perguntou como era. Eu comecei a cantar, mas ele disse que não sabia acompanhar aquilo não, porque ele só acompanhava música, e não conversa.

Naquele tempo, um chamava o outro de “furico”, e ele disse:

“Oh, furico, que música é essa?, não sei acompanhar isso não”. Foi quando eu falei da segunda parte da música:

*vai, vai por mim
Balanço de amor é assim...*

E nós ensaiamos. Faltavam 15 para as 10h, e o show começava às 10h. Entramos e cantamos. Quando voltamos ao palco, às duas horas da manhã, o pessoal já pediu esta música. Eu falei pro Hermeto: “Estão pedindo aquela música que a gente ensaiou”, e ele pergunta: “qual, aquela assim?”. Neste momento, ele gesticula as mãos com o movimento (e o Jair Rodrigues imita o movimento com as mãos espalmadas para cima e para baixo). E nasceu assim, numa brincadeira com o Hermeto.

Na parte falada da música, o Hermeto não estava tocando, e ele repetiu o movimento. Eu percebi e comecei a fazer também. As pessoas pararam de dançar agarradinho e começaram a gesticular também. Foi um sucesso.

Na plateia tinha um apresentador chamado Hugo Santana, que estava lá naquela noite. Ele apresentava um programa chamado “*Show do meio dia*”, na extinta TV Excelsior, e ele me convidou pra cantar lá. Ele me perguntou se eu já havia gravado aquela música, eu disse que não, pretendia gravar, mas havia sido a primeira vez que tinha cantado.

Mas o Simonal, lá no Rio, também havia gravado esta música, e seu disco não tinha saído ainda. E o meu disco estava programado para sair uma semana depois do LP do Simonal. Mas “o que é da onça” o lobo não come”. Eu não sabia que ele ia gravar e nem ele sabia que eu ia. Ninguém sabia. E o que aconteceu foi que o Simonal gravou um *Long Play* e naquele tempo só cabia no disco dez, no máximo doze músicas, mas dez ficava perfeito, onze já ficava meio capenga porque eram seis de um lado e cinco do outro. Foi quando o pessoal da gravadora precisou dele, precisou tirar duas músicas e tiraram justamente esta. E uma semana depois, saiu meu *Long Play*.

Aí eu fui no Chacrinha. Em um mês era o *sambalanço* mais conhecido no Brasil inteiro. Os caras não me chamavam de Jair Rodrigues, me chamavam de mãozinha.

Nos anos 80, em 1989, eu fui para o Festival de Montreux, na Suíça, e estavam lá também os Paralamas do Sucesso. Nós já vínhamos fazendo uma farra desde o avião, depois dentro do ônibus. Chegamos no hotel pra deixar as malas e ir logo para o ensaio. No caminho, começaram a fazer umas brincadeiras, uns comentários e falaram sobre um novo ritmo que estava surgindo nos Estados Unidos onde o cantor fala, versa a música. E o Herbert Viana, que estava sentado ao meu lado, falou assim:

“Gente, eu vou dizer pra vocês que está aqui dentro deste ônibus o pai do RAP, bem aqui do meu lado, o Jair”.

Então eu perguntei “O pai do RAP? O que é isto meu irmão, eu sou o pai do Jairzinho e da Luciana”.

Ele respondeu: “Você fala no trecho desta música, você foi o primeiro versador do mundo, você já versava desde 1964. Agora tem um monte de gente que faz isto. Todo mundo quer ser, mas o primeiro lançador disto foi você”.

Eu concordei e disse: “Se você acha mesmo isto, divulga, que está tudo certo”.

Em 2010, eu estive em (Primeiro Festival de Música Brasileira de) Oslo na Noruega e quando comecei “Deixe que digam, que pensem, que falem”... eles logo falaram que isto é RAP. Uns falam RAP, outros falam Hip Hop. E gozado, são coisas que acontecem na vida que são maravilhosas.

AGM – E como começou a televisão em sua vida?

JR - Em 1963, quando eu ganhei o troféu como sambista revelação em São Paulo, eu fazia Rádio Cultura, Rádio Bandeirantes, Rádio Record, Rádio Tupi e estava começando aqui em São Paulo uma emissora que era Rádio e TV Paulista, que hoje é a nossa propagada Globo, ali no bairro de Santa Cecília, na rua das Palmeiras.

Em 1965, eu fui convidado para participar de um espetáculo, no dia 8 de abril de 1965, no Teatro Paramount. Quando eu cheguei, dei de cara com a Elis Regina, que eu conhecia e tínhamos nos tornado grandes amigos, mas nunca tínhamos desenvolvido um trabalho juntos.

Um pouquinho antes, nós tínhamos participado de um programa na TV Tupi que era apresentado pelo saudoso Airton Rodrigues e sua mulher Lolita: “O Almoço com as Estrelas”. Nós nos sentamos juntos e ficamos cheio de brincadeiras. O Airton me chamava de “Cachorrão”, que já era o meu apelido, e a Elis era a “Pimentinha”, e ele falou: “Poxa, vocês não param, estão sempre rindo, sempre pulando. Vou fazer uma brincadeira com vocês. O Cachorrão canta uma música dela e você, Pimentinha, canta uma música dele, sem acompanhamento nem nada”. Eu cantei “Arrastão”, do Vinícius de Moraes e do Edu Lobo, que tinha ganhado o Festival da TV Excelsior, e ela cantou “Deixa isso pra lá”. Terminamos cantando as duas músicas juntas e abrimos o “Almoço com as Estrelas” daquele dia. Uma semana depois foi o espetáculo do Teatro Paramount.

Quando cheguei, encontrei a Elis, o saudoso Walter Silva, o Pica-Pau, e um trio chamado João do Trio, formado pelo saudoso Toninho Pinheiro, o saudoso Sabah e o Cido Bianchi. A Elis me cumprimentou alegre, nos abraçamos, foi quando tivemos a ideia de cantar alguma coisa ali. O Walter lembrou da brincadeira que tínhamos feito no “Almoço com as Estrelas” e disse pra gente fazer uma brincadeira destas lá também. Foi assim que nasceu o “Dois na Bossa”. A gente ia fazer uma noite só e acabamos fazendo mais duas. Foram três noites, porque ali no Paramount você fazia uma noite e já tinha que entregar para outro artista. Era de segunda a segunda. Mas consegui fazer três noites e dali fomos contratados pela TV Record para apresentarmos o programa “O Fino da Bossa”.

Este programa foi um sucesso absoluto, onde recebemos muita gente boa, e viajamos também. Estivemos mais nos países da Europa, estivemos em Portugal, estivemos na África Portuguesa. E foi um sucesso absoluto.

Em 1966, a TV Record resolveu dar continuidade aos festivais. A Record já fazia festivais de paródias, mas na época da ditadura, estavam muito em evidência as músicas de protesto, aquelas do pessoal da esquerda, e no festival de 1966 eu já era contratado da Record e me deram duas músicas pra cantar, uma do Capinam e do Paulinho da Viola, “Canção para Maria”, e uma semana depois me trouxeram a música do Geraldo Vandré e Theo de Barros, “Disparada”, que eu venci o festival junto com “A Banda”, do Chico Buarque, e o Chico cantava com a Nara Leão.

Eu classifiquei naquele festival duas músicas, a do Paulinho da Viola e Capinam ficou em terceiro lugar, “Canção para Maria”, e empatei em primeiro lugar com “Disparada” e “A

Banda” e naquele ano ganhei de novo o troféu Roquette Pinto como o melhor cantor do Brasil, e de lá pra cá, graças a Deus, eu não parei mais.

AGM – Falando agora destes novos formatos, destas novas tecnologias, o senhor as compreende e as usa ou tem alguém que o assessora neste campo?

JR – Bom, nós trabalhamos todos em família. A minha mulher e mãe dos meus filhos, Claudine, é a minha empresária. Eu tenho dois filhos que são artistas e nós cuidamos da carreira um do outro. Tudo que acontece com eles ou comigo, um passa para o outro. Pra você ver, um dos discos mais bonitos que eu fiz se chama “Intérprete”, que foi direção, produção, arranjos do Jairzinho e com este disco, eu fui indicado ao *Grammy* Latino. Agora, há questão de cinco meses atrás, o Jairzinho e eu nos reunimos lá na S de Samba junto com o Joãopones para discutir sobre um trabalho. O que me deu uma alegria muito grande. De 1979 a 1983, eu gravei três discos de seresta, de seresteiros mesmo: Nelson, Silvio, Orlando, Gonzagão, Elizete Cardoso, Maysa... E o Jairzinho vem com uma proposta que a nova geração não conhece os cantores que antecederam esta época, hoje as músicas são qualquer coisa. “E como você foi o único artista que gravou tudo e fez sucesso, gravou samba e fez sucesso, gravou seresta e fez sucesso, o senhor pode ser um representante para esta nova geração porque a gente vai em todas as vertentes da música”. Em um *show* a gente canta em inglês, a gente canta em francês, agente canta em japonês, canta em italiano, e nós entramos com um projeto na lei Rouanet, que foi aprovado, e este é um novo trabalho que eu vou fazer agora. É um apanhado de uma variação de etilos.

AGM – O Senhor faz uma grande quantidade de apresentações para um público muito variado. É sempre uma mistura. O senhor consegue dialogar com qualquer público?

JR - Ah sim, meu *show* é muito eclético porque eu pulo de uma coisa para a outra, de repente a gente vai cantar Luiz Gonzaga:

*Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João...*

Aí vamos cantar uma música lá da Itália:

Che bella cosa è na jurnata é sole...

AGM – Mas além desta variedade musical tem também a questão da sua apresentação performática, o seu corpo. O senhor não para um minuto no palco, começa o *show* “plantando bananeira”, desce do palco, senta com a plateia...

JR – Eu aprendi uma coisa. Tem artista que entra pra cantar e canta 10 minutos e depois já começa a conversar. O público tem vontade de falar “Canta... Você não é advogado”... e não adianta fazer duas horas, duas horas e meia de *show*, tem que ter uma hora e dez, uma hora e quinze e você tem que fazer isto sem repetir música. Eu, com cinquenta e quatro anos de carreira, se resolver cantar cinquenta músicas, não repito uma. E o público canta comigo todas.

Eu sou um camarada que cuido muito da minha postura no palco. Eu nunca dei as costas para o público quando saio do palco. Eu saio de ré. Então tem que ter sempre muito respeito com o público e é bom ter pessoas do seu lado pra ajudar você prestar atenção nisto. Às vezes tem gente ali querendo te abraçar, e você não consegue ver tudo, então precisa de um amigo pra

apontar: “Oh, Jair, aquela pessoa (e ele acena neste momento) e aí você fica feliz, e ela também, então voltando ao caso da minha família é deste jeito. Nós somos unidos em tudo. O Jairzinho e a Luciana dizem que eu não estou sozinho, porque “o pessoal gosta muito do Jorge Ben Jor, gostava muito do Tim Maia, Raul Seixas, mas o senhor está entre estes artistas”.

AGM – O Senhor transita por diversos estilos musicais e consegue o respeito de todos os seus colegas que representam cada estilo. Eu fui assistir ao último *show* do Chico Buarque aqui em São Paulo, e o senhor estava com sua família prestigiando, e o Chico, a uma certa altura, parou o espetáculo dele pra fazer uma reverência ao senhor. E isto não é muito comum. Conseguir o respeito dos seus pares.

JR – É que eu sempre respeito os meus colegas. Eu conheço o Luan Santana, eu conheço o Michel Teló, como conheço muitos. Infelizmente a música de uns tempos pra cá o pessoal não tem muita preocupação. Mas eles são bons músicos. Mas para poder sobreviver, o cara acaba fazendo este tipo de música. Mas se eu posso, eu digo pra eles tomarem cuidado que isso é coisa passageira. Quantas vezes me perguntam o que eu acho do fulano, e eu respondo: daqui há cinco ou dez anos eu vou responder. Porque se aguentar firme até lá, aí sim. Mas eles também sabem disto, que esta é uma música descartável, mas são sempre bons músicos, eu torço pra acertarem os rumos de suas carreiras. Mas eu nunca fui pra televisão pra falar mal desse ou daquele. Eu quero que todo mundo se de bem. Ah, mas a música é ruim? Não sei. Às vezes eu acho ruim e você acha bom.

AGM – O seu público é muito variado...

JR – Muito. Têm umas meninhas de 20, têm as de 1920 (muitos risos).

AGM – Mas para este público tão variado, quando o senhor vai preparar o repertório para as apresentações, como programa o que vai cantar?

JR – Eu tenho uma banda, teclado, baixo, bateria e viola. Nós trabalhamos há um certo tempo juntos e já temos um certo repertório, mas se estou cantando aqui (meu repertório está todo na minha cabeça), mas se alguém pede, aí eu falo: “então canta comigo que eu não me lembro” (mas é claro que eu me lembro)

Não posso ficar mais nem um minuto com você...

Ou

A minha vida é um palco iluminado...

Aí eu já mudo tudo. Se um menino pede pra eu cantar “Atirei o pau no gato”, eu canto. Aquele menino pediu. Não tem esse negócio de ficar quieto pra não atrapalhar o meu *show*. É um repertório que a gente procura o mais perfeito, embora a gente saiba que o único perfeito morreu na cruz, não é?

Mas eu não entro em cena sem pedir licença para ele: Meu velho, o senhor é meu pastor e o senhor me guia. Não deixa faltar nada. E aí eu chamo os meus anjos da guarda, meus guias, meus orixás, boto todo mundo junto e falo: “vem comigo” e conto para os músicos que estão todos abençoados.

Eu nunca tive um momento de desprazer e te digo mais, eu, em 2013, fiz cinquenta e quatro anos de carreira e faço amanhã setenta e quatro anos de idade e de uns vinte e cinco, trinta anos pra cá eu venho trabalhando o dobro de quando eu comecei. Faço show no Brasil inteiro.

Neste momento, ele chama a sua secretária, Glaucia, pra falar um pouco dos shows agendados e de como sua vida anda corrida. Há uma grande pausa onde ele vai mostrar seus troféus, seus instrumentos musicais, seus discos de ouro, fotografias...

Continuamos a entrevista.

AGM – Senhor Jair, valeu a pena sua carreira? Qual a avaliação que o senhor faz de sua trajetória. Se olhar pra traz, mudaria alguma coisa?

JR – Eu já parei pra pensar muito nisto e eu sou muito agradecido a minha vida. Eu já avaliei estes meus mais de cinquenta anos de carreira e depois que eu completei quarenta anos eu passei a receber muitas homenagens. E eu gosto muito disto, me enche de orgulho e eu sou muito agradecido e cada vez mais tenho mais certeza que valeu muito a pena. Eu tenho orgulho de dizer que nunca precisei passar por cima de ninguém para conquistar algum reconhecimento. Eu venho me preparando desde menino, desde que comecei minha carreira ainda lá em Nova Europa. Eu tenho que agradecer minha família, minha saudosa mãezinha, o meu irmão, minha mulher, meus filhos e meus netos, genro e nora. Todos que me enchem de alegria. Eu também me orgulho por respeitar as pessoas e prestar atenção no que elas têm a me dizer, nos conselhos delas.

Quando as homenagens começaram a chegar, eu fiquei muito agradecido porque pensava que as pessoas não prestavam atenção no que eu fazia, mas graças a Deus, na véspera do meu aniversário de setenta e quatro anos, eu estou com energia para continuar minha carreira, continuar trabalhando. Sem parar de fazer minhas caminhadas, meus exercícios físicos, quer ver?

(neste momento ele se levanta, fica em pé, abaixa o tronco e coloca as palmas das mãos no chão).

Pra ajudar na minha disposição, gosto também de tomar meus banhos gelados. Acordo cedo e vou caminhar, na volta tomo uma ducha bem fria. Isto me deixa animado o dia inteiro, a noite inteira também. Eu fico elétrico.

AGM – Com relação a seu público, o senhor está sempre acompanhado de músicos mais jovens e como já falamos se apresenta para públicos de diferentes idades. Eu que já assisti a diferentes apresentações sua, percebo que sempre há uma interação muito grande entre várias gerações, desde aquelas que eram jovens nos anos 1960 até aqueles que são jovens hoje. E todos ficam fascinados com o seu espetáculo e saem do concerto impressionados. Você consegue explicar isto?

JR – Isso eu não sei explicar. Meu primeiro sucesso foi sob a produção do Armando Borba, em 1962, e em 1964, gravei sem querer “Deixa isso pra lá”, que acabou virando o precursor do RAP. Então a rapaziada nova fica louca: “Jairzão é nosso truta”, “Jairzão é nosso *brother*” . Aí veio “Disparada” e depois dela liberou geral. Antes eles queriam me rotular porque as pessoas têm essa mania de rotular as outras. Se você canta uma coisa, não pode cantar outra coisa. Se tem um estilo, não pode mudar. Mas depois de “Disparada” ninguém mais me rotulou, e eu cantei o que eu quis, embora eu acho que eu gosto muito do samba, mas eu gosto de seresta, de sertanejo. Então eu acho que é uma coisa por Deus. Uma coisa inexplicável. Eu não sei falar disso não, meu irmão.

AGM – Bom, Seu Jair, eu estou muito emocionado com sua entrevista, e o senhor deve estar muito cansado, então muito obrigado por sua ajuda e paciência.

JR – Não foi nada, quando quiser voltar, sempre vai ter um cafezinho...