



**Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito**

**Elis de todos os palcos:
embriaguez equilibrista que se fez canção**

Mateus de Andrade Pacheco

Brasília, Setembro de 2009.



Universidade de Brasília

**Elis de todos os palcos:
embriaguez equilibrista que se fez canção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de Concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Mateus de Andrade Pacheco

Brasília, Setembro de 2009.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Prof. Dr. Adalberto Paranhos (UFU)

Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (Suplente)

A duas Marias:
uma é Paixão, a outra é Lúcia.

*Não se apaga, não se cala a mulher
O seu sorriso, o seu sonho, a fé
Sua coragem, sua enorme paixão
A vida inteira lapidando a canção
Canção de vida e amor vai ficar
Com as pessoas que não param de ouvir
A sua voz, a voz
Que é a voz
De todos nós*

(Milton Nascimento e Fernando Brant, *Essa Voz*)

Agradecimentos.

Aquele abraço a todos os que de alguma forma estiveram presentes nos percursos dessa pesquisa. Primeiramente, à minha irmã Maria Abília, pelas constantes injeções de ânimo. Interlocutora de um caldeirão de assuntos, ela contribuiu com dicas fundamentais sobre acervos, debateu sobre a pesquisa e ainda se dispôs a seguir a construção dessa narrativa através de sua leitura atenta. Ah, não esqueci que foi quem me apresentou à arte de Elis! Obrigado ao meu cunhado Carlos Roberto e meus sobrinhos Mayara e Douglas. Fizeram parte do cotidiano desse trabalho, ora proporcionando momentos de leveza (quando tudo estava pesado), ora suportando as variações de meu humor mesmo. À Mayara, minha fiel defensora, meu obrigado pela colaboração com o *abstract* e pelos chás dos últimos dias de escrita. Ao rei da casa, Sr Capucho, aquele abraço.

À minha irmã Sandra, sempre disposta a uma aventura cultural e a longos papos sobre um de nossos amores em comum: Bituca. Juntos, eu, ela, meu cunhado Carlos Alberto e meu sobrinho João Pedro, formamos um quarteto que corre atrás dos bailes/*shows* da vida. Estendo meu agradecimento ao meu padrinho Neném, sempre disposto a ajudar no que for preciso.

Agradeço às energias que vêm das montanhas das Geraes. Aquele abraço à minha irmã Marta e seu trio – Thiago, Caio e Mariana. Martinha, sua torcida e carinho me impulsionam. Valeu! Ao Seu Éder, meu pai, à Dona Maria da Paixão, minha mãe, e à Dona Maria Lúcia, minha madrinha. São os responsáveis pelo que sou (no bom sentido da coisa). Este trio, a partir de suas formas de narrar e lidar com o cotidiano, me ensinou que nem sempre o detalhe é detalhe. Sem eu me dar conta, já recebia lições de história. Aquele abraço também ao tio João Leite, à Dezinha e à Mimi.

Já que estamos em família, aproveito para agradecer à minha orientadora Eleonora, irmã que ganhei na UnB. Sintonia: eis o que temos em nossa interlocução! Paciente, muito paciente, ela respeitou o tempo do sujeito (que é lento) na produção dessa dissertação. Obrigado pela dedicação em sua orientação, pelas dicas certeiras, pelo companheirismo, pela abertura ao diálogo e pela forma leve com que encara as coisas. Fez parecer fácil enfrentar as dificuldades desse percurso.

Aquele abraço à Thereza Negrão, outro presente que a UnB me deu. Foi em seus textos (quando ainda estava na graduação) que descobri que a História pode sim andar de braços dados

com a sensibilidade. Fontes de inspiração, as conversas com Thereza são preciosos tesouros que me enriquecem como pesquisador e pessoa. E, claro, suas participações em bancas (de monografia de conclusão do curso de graduação e de exame de qualificação) foram fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Obrigado à professora Rosana pelas considerações que fez na banca de defesa de minha monografia de conclusão do curso de graduação. Dali saíram desdobramentos que pude agregar a essa pesquisa.

Agradeço ao professor Adalberto Paranhos. O contato com ele fez valer a peregrinação pelos simpósios da vida. Sua participação na banca de meu exame de qualificação me fez atentar para novas problemáticas dessa pesquisa. Tornou-se assim importante interlocutor. Salve!

Aquele abraço também aos professores José Walter e Nancy, que contribuíram para este trabalho com suas aulas no PPGHIS/UnB.

Aos meus amigos. Alguns deles foram presenças marcantes no itinerário de pesquisa. Ao pessoal do grupo *História e Música*: compondo identidades, fazendo histórias. Em especial ao Eduardo e à Cris Pereira: os dois compartilharam comigo da experiência de estágio. A companhia deles fez aquelas manhãs musicais valerem a pena. Ao Leandro, com quem compartilhei horas e horas de biblioteca e outras tantas de fuga a cinemas e *shoppings*. É uma das pessoas que me fazem pensar que ser amigo é estar em casa. Ao Emerson Dionísio pela atenção, amizade e sutis provocações.

Aquele abraço ao Nidim e ao Deivid por terem me apresentado ao Bazar Maravilha (programa comandado por Tutti Maravilha na Rádio Inconfidência, de Belo Horizonte). E ao Tutti, que me recebeu com grande simpatia e me cedeu uma entrevista.

Ao trio Célia, Carol e Juju, que tão bem me acolheu durante os dias de pesquisa na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro). “Um dia lindo de sol como esses...”. Salve Célia!

À Érika Campana e Leandro A., pela disponibilidade em esclarecer algumas dúvidas relacionadas a uma entrevista de Elis Regina à Rádio Nacional. Estendo o agradecimento aos demais fãs de Elis pela disponibilização de materiais pela internet.

Ao CNPq pelo apoio financeiro, elemento fundamental para a realização dessa pesquisa.

Por fim, agradeço à Elis Regina. Sua presença na música faz meu mundo melhor.

Resumo

Falso Brilhante (1975/76), *Transversal do Tempo* (1977/78), *Elis, essa mulher!* *Saudade do Brasil* (1979/1980) e *Trem Azul* (1981): espetáculos protagonizados por Elis Regina cujas narrativas se construíram a partir de temas que se faziam presentes no cotidiano brasileiro naquele momento. Reflexões sobre o cenário político-social, a música, a cultura brasileira, a indústria cultural, a arte como profissão ganhavam os palcos desses espetáculos. A intérprete e grupos a ela associados se colocavam numa área de fronteira, onde se valiam de variadas linguagens – música, teatro, dança, circo – para cantar/contar o Brasil, país transformado em tema e objeto de análise. Nesta pesquisa, um passeio pelo cenário brasileiro de meados dos anos 1970 até 1981 a partir desses espetáculos é o que se faz como proposta. Através do recurso de variação na escala de análise, tal pesquisa traz à luz as leituras que Elis Regina fez do seu tempo, mostrando que estas são construídas em solo movediço, podendo, vez ou outra, ser reelaboradas.

Palavras-chave: Elis Regina, identidade, música, ditadura militar, espetáculos, cotidiano, indústria cultural.

Abstract

Falso Brilhante (1975/76), *Transversal do Tempo* (1977/78), *Elis, essa mulher/ Saudade do Brasil* (1979/1980) e *Trem Azul* (1981), shows carried out by Elis Regina, whose narratives were made from themes that were present in Brazil's quotidian at that time. Reflections on the social-political scene, the music, the Brazilian culture, the cultural industry, the art as an occupation got on stage on those shows. The performer and groups associated with her were put in a border area where a variety of languages - music, theater, dance, circus - sang/told Brazil, country turned into subject and object of analysis. In this research, the proposal is a tour of Brazilian scene of the mid-1970s until 1981, based on such shows. By the use of variation in scale of analysis, this research brings to light Elis Regina's interpretation of her time, showing that it is built on slippery ground and may be revised sometimes.

Keywords: Elis Regina, identity, music, military dictatorship, shows, quotidian, cultural industry

Sumário

Introdução -----	1
Capítulo 1 – Falso Brilhante -----	10
Primeiro Ato -----	12
Segundo Ato -----	43
Capítulo 2 – Transversal do Tempo -----	65
Capítulo 3 – Saudade do Brasil -----	134
Essa mulher...outras mudanças-----	134
O espetáculo Saudade do Brasil-----	150
“Minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair” -----	172
“Buscar um mundo novo, vida nova” -----	183
Capítulo 4 – Trem Azul -----	190
Estação 1: conversa entre comadres -----	198
Estação 2: do engajamento à prática cidadã-----	199
Estação 3: numa esquina musical, o encontro com um Clube -----	203
Estação 4: no canto, a oração-----	216
Estação 5: “Agora sou uma estrela” -----	218
Considerações Finais -----	226
Corpus Documental -----	234
Bibliografia -----	243

Introdução

Em 1978, a cantora Elis Regina participou do programa *Vox Populi* – veiculado pela TV Cultura –, onde, numa breve reflexão, remeteu ao artista o papel de um repórter “do seu tempo, do seu povo, da sua cultura.”¹ Naquele momento, a intérprete apresentava pelos palcos do país o seu *Transversal do Tempo*, espetáculo que se construía a partir da reflexão sobre variados temas que se faziam, então, presentes nas tramas da história brasileira. No ano de 1980, a cantora, ao falar de outro espetáculo que estreava naquela ocasião – *Saudade do Brasil* – declarou que, em sua opinião, ao título deveria ser acrescentado o subtítulo “Estudo nº 1”.²

Pensar o Brasil, tê-lo como objeto de discussão (estudo), eis a proximidade que guardavam os dois espetáculos de Elis Regina. Mas, ao frisar o caráter de estudo de *Saudade do Brasil*, a intérprete vem a ampliar o alcance do papel de agente conscientizador de que se investiria o artista ao longo dos anos 1960/70, apontando agora para um conhecimento como processo, um saber em construção. Tal perspectiva dá um caráter aberto, móvel ao próprio espetáculo, e ao mesmo tempo faz pensar na existência de um interlocutor com quem dialoga o artista nesse processo construtivo: o seu público. Assim, pode-se dizer que era a partir da fluidez de uma fronteira, do campo do indefinido, que Elis Regina lançava seu olhar sobre o Brasil. E isso já era perceptível em espetáculos anteriores ao *Saudade do Brasil*. Foi no ano de 1975 que a cantora deu seus primeiros passos rumo à experiência com espetáculos temáticos, através da temporada bem-sucedida de *Falso Brillhante*, espetáculo que questionava as fronteiras entre a música, o teatro e o circo a partir de um jogo cênico em que a intérprete e seus músicos se vertiam numa trupe de artistas populares/amadores para contar/cantar a trajetória do artista, da música brasileira e do próprio Brasil.

Ao nos determos nestes momentos da carreira de Elis Regina, notamos que, embora esses espetáculos guardem lá suas diferenças em relação à abordagem de seus temas, tanto no que se refere a posicionamentos político-sociais quanto a elementos de cena (estético-formais), eles se fazem como narrativas construídas a partir dos elementos que compõem seu roteiro. Neles, uma canção não se comunica apenas pelo discurso que nela se inscreve, mas pelo diálogo que

¹ Entrevista com Elis Regina no *Vox Populi*, em 1978, na TV Cultura. O programa foi reapresentado no dia 19 de Janeiro de 2002, em lembrança dos 20 anos da morte da cantora.

² Elis Regina Apud Maria Lucia Rangel. Elis Regina: É o requinte que está no palco. *Jornal do Brasil* (23/03/1980)

estabelece com as outras canções que compõem o repertório desses espetáculos, assim como com os demais elementos que montam suas cenas, tais como figurino, cenário, marcação de palco, coreografia (nos casos em que houve uma), etc. Soma-se à experiência desses três espetáculos a do *show Trem Azul*, último da carreira de Elis Regina: em comum, eles trazem uma intérprete com a preocupação de se manter contemporânea em relação a elementos estético-formais e também à maneira de abordar uma diversidade de temas, tais como aqueles voltados aos debates de caráter político-social.

Se nos espetáculos de Elis Regina a música era um espaço para se pensar o Brasil, não podemos negligenciar que esta era uma das características da MPB já nos anos 1960. Deve-se ainda considerar que tal sigla se fortaleceu na música de protesto, aparecendo como um de seus elementos característicos a análise daquele cenário a partir da contestação da ditadura militar instalada em 1964, fortalecida pelas medidas do AI-5 em 1968 e que dava seus sinais de abertura no final dos anos 1970.

O artista brasileiro, especialmente o vinculado à MPB, era chamado a atuar como pensador de nossa sociedade. Integrado aos meios estudantis, fosse através de festivais de música ou na experiência de fazer *shows* voltados para este público, como no caso do circuito universitário, ele assumia o lugar de contestador daquele regime autoritário, ao mesmo tempo que se via convocado a participar ativamente de debates que envolviam temas como a valorização da música nacional, da cultura brasileira, etc, ou mesmo a tecer reflexões sobre hábitos e costumes. Portanto, num cenário histórico-político que reclamava discussões e posicionamentos acerca de quase tudo, a música oferecia-se como linguagem possível. Natural, então, que esse artista com “algo a dizer” fosse depois assediado pelos meios de comunicação para dar declarações sobre tanta coisa, muitas vezes sobre si mesmo, já que suas idéias pareciam transbordar das letras das canções para outros espaços de comunicação. Vem daí a pertinência de um estudo da música como possibilidade de contar a história do Brasil desse período, mediante um contato direto com a própria ambiência de uma época, pela música. Essa via de entendimento reitera as palavras de Robert Darnton, dirigidas ao historiador etnográfico:

O historiador etnográfico estuda a maneira como as pessoas comuns entendiam o mundo. Tenta descobrir sua cosmologia, mostrar como organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento. Não tenta transformar em filósofo o homem comum, mas ver como a vida comum exigia uma estratégia. Operando ao nível corriqueiro, as pessoas comuns aprendem a “se virar” – e podem ser tão inteligentes, à sua

maneira, quanto os filósofos. Mas, em vez de tirarem conclusões lógicas, pensam com as coisas, ou com qualquer material que sua cultura lhes ponha à disposição, como histórias ou cerimônias.³

Se Darnton afirma que as pessoas comuns “pensam com as coisas”, eu específico: neste caso, pensam com a música. Diante da pretensão do historiador de ter acesso a tramas de um determinado cenário, o excerto de Darnton nos desperta ainda para a necessidade de um desmonte de uma hierarquia entre tipos de fontes. Estas, independentemente de seu tipo, nos dão acesso a uma pluralidade de dados sobre uma realidade. O que uma negligência, outra permite o contato. Além disso, tais documentos não se produzem inocentemente. Trata-se de *representações* sobre um passado, intimamente associadas aos grupos que as produzem.⁴

Ao abrir espaço para uma multiplicidade de fontes, o historiador amplia suas percepções sobre a temporalidade por ele estudada, pois se vê diante de diferentes formas de pensar, viver, em suma, significar tal temporalidade. Neste ponto, atribui-se ao campo da *História Cultural* significativa contribuição. A diversidade de uso de fontes divulgada por esse campo da história, possibilitou ao historiador mudanças na abordagem de velhas temáticas (cenário político, por exemplo) e a entrada de novos temas de reflexão para o campo da história⁵.

Fazendo-se como um lugar de produção de discursos sobre uma época, a música aparece como um tipo de fonte que também nos dá acesso a modos de pensar, sentir, enxergar e viver uma determinada realidade. Estudar períodos como o da ditadura militar brasileira nos coloca diante da necessidade de nos abirmos para este filão, pois ele representa uma das portas de acesso a representações sobre o período em questão. É o que perceberemos, por exemplo, nos ainda há pouco referidos espetáculos temáticos de Elis Regina. Novamente em cena, a percepção do artista como um pensador de seu tempo. As diferenças nas linhas narrativas que estes espetáculos assumem, apontam, em dado momento, para a tentativa da intérprete de compreensão de um cenário marcado pela possibilidade de abertura política – final da década de 1970 – a partir da nebulosidade configurada num ritmo de espera.

Frente à possível queda do regime militar, que posição tomar? Euforia? *Transversal do Tempo* responderia a essa pergunta através de um outro efeito: a desconfiança que leva à tensão

³ Robert Darnton. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XIV.

⁴ C.f. Roger Chartier. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.

⁵ C.f. Sandra Jatahy Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

de se viver em tempos de incerteza. Assim, lançava pontes ao passado (anos 1960) e questionava o estado de mudança das coisas. Já *Saudade do Brasil*, mesmo sob o signo da desconfiança, por vezes lançava um olhar debochado sobre o cenário brasileiro do momento, construindo-se a partir da necessidade de (re)significação dos tempos de ditadura, frente ao objetivo de seguir adiante e redescobrir a liberdade como postura de vida. Ponto em que se aproxima de *Trem Azul*, que se constrói sob o argumento de se retomarem as sensações perdidas, mesmo fazendo do que antes era uma desconfiança, agora uma constatação: as mudanças efetivas na estrutura social brasileira não viriam com o fim do regime autoritário.

Pensar o país, nesses espetáculos, associava-se a questões sócio-político-culturais e isso levava a reflexões paralelas, como as que a artista se dispôs a fazer sobre a própria condição dos músicos brasileiros enquanto classe social – presentes em *Falso Brillhante* e *Transversal do Tempo* – ou mesmo sobre os efeitos da atuação da indústria cultural (representada pela mídia, televisão e gravadora) na carreira desses artistas – *Falso Brillhante* e *Trem Azul*. Para estes exercícios, Elis Regina se mostraria *aberta a todos os palcos*, ou pelo menos não restringiria as possibilidades de experimentação. Nas leituras que fez de canções presentes nesses espetáculos, a cantora se valeria de uma encenação que, longe de representar mero detalhe estético, tinha por função elaborar sentidos muitas vezes inesperados, haja vista a inversão que muitas vezes produziam. Se, numa interpretação, a respiração da intérprete, o realce à dramaticidade ou à irreverência dada pela forma de cantar, assim como as pausas por ela colocadas, surtiavam efeitos que acrescentavam sentidos a uma canção, Elis ainda queria mais. Juntava-se à voz um gestual que era puro discurso, agregando e reforçando sentidos. São olhos, mãos, expressões faciais que informam mensagens. Era o corpo se expressando em sua totalidade.

Nessa exploração de variados recursos, a intérprete se pôs numa fronteira porosa no campo das artes, chegando a experimentar linguagens como a do teatro e a da dança. Como dito anteriormente, em *Falso Brillhante* ela revela seu lado atriz, juntamente com seus músicos, mas em *Saudade do Brasil*, por exemplo, lança-se com sua trupe – composta de músicos, atores/bailarinos – em movimentos coreográficos que fazem da dança uma forma de explorar discursos atrelados às canções ali presentes. Mas também protagonizaria espetáculos despojados de grandes cenários, em que daria relevo, sobretudo, à exploração dos variados recursos de sua voz, caso de *Trem Azul*.

A ênfase nessas variadas linguagens, vale a pena repetir, tinha como um de seus incentivadores o objetivo de se pensar sobre a realidade brasileira daquele momento e procurar traduzir as sensações presentes naquele cenário. Medos, angústias, alegrias, amor, irreverência ganham o palco numa espécie de estratégia em que essas sensações são postas no campo da encenação, da ficção, forma de lidar melhor com elas. Aqui, entra em cena o recurso do equilíbrio na dosagem de emoções, com amparo na ferramenta fundamental ao canto, a técnica:

É preciso ter o mínimo de controle. Se jogo toda a emoção, não tenho condição de ficar uma hora e meia sobre um salto alto, com o estômago dançando. A cabeça estoura. Mas há horas em que a vaca vai pro brejo. Quem não tiver sutileza para entender um ser tímido vai pensar mil coisas, sem nada compreender.⁶

Campo onde também se faz a reflexão sobre variados períodos, a música, como a história, que por vezes reivindica o lugar de ficção controlada⁷, valia-se (e continua se valendo) de seus recursos discursivos para construir suas narrativas. Neste ponto, mais uma proximidade. Ao longo de meu percurso de pesquisa, pude perceber que algumas das temáticas que merecem o olhar atento do *historiador cultural* já estavam presentes nesses espetáculos de Elis Regina. *Em Saudade do Brasil*, por exemplo, temos reflexões acerca da *memória* e da *identidade* que muito se aproximam daquelas das quais se ocupam os teóricos a que hoje recorreremos para compreender tais fenômenos. A diferença básica é a forma do discurso pelo qual elas se constroem. Pensar nisso nos remete a uma necessidade, a de perceber essa interlocução entre o objeto e a teoria, o que, por sua vez, exige o abandono de uma visão que enxerga essa relação de maneira hierarquizada. Se a teoria é a ferramenta que nos ajuda a apurar nosso olhar sobre um objeto, recorrer a ela não pode ser entendido como uma sujeição de tal objeto, mas sim de nós historiadores, que sem ela nos vemos de mãos atadas.

Outro fator fundamental para o olhar que lançamos para estes espetáculos é o fato da MPB não ter representado apenas um instrumento de crítica social, política e cultural. Ela também deve ser vista como um produto que teve no mercado um meio de divulgação e mesmo de sustentação. Nos anos 1960, por exemplo, esse tipo de música ganhou a cena através de programas de televisão, caso de *O fino da bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, ou

⁶ Elis Regina Apud Deborah Dumar. “Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso.” *Jornal do Brasil*. (28/11/1 981)

⁷ C.f. Sandra Jatthy Pesavento. *História & História Cultural*. Op. cit.

dos famosos festivais. No início dos anos 1970 ainda tínhamos a consolidação e fortalecimento do mercado fonográfico brasileiro⁸. Além do disco e de *shows*, os artistas contavam com outros meios de circulação de sua obra, tais como a já citada televisão, jornais, revistas etc. Aos anseios e quase cobranças dos militantes das esquerdas brasileiras por posicionamentos desses artistas, somava-se a curiosidade do público em relação aos fatos mais corriqueiros de suas vidas. Tais informações seriam convertidas em espécie de mercadoria pela indústria cultural. Assim, desenhava-se um fenômeno do qual Canclini, em reflexão sobre a relação entre o artista e a indústria cultural, chamaria a atenção ao tomar como exemplo a carreira do escritor Jorge Luis Borges:

Deve-se levar a sério essas entrevistas e declarações ocasionais de Borges que, de um modo oblíquo, são parte de sua obra. Assim como ele foi sensível desde seus primeiros anos, que também eram os primeiros da indústria cultural, às matrizes narrativas e às táticas de reelaboração semântica do cinema (lembramos seus artigos sobre o *western* e os filmes policiais, seu deslumbramento perante Hollywood), entendeu que a fortuna crítica, a rede de leituras que fazem de um escritor, é construída tanto em relação à obra como nessas outras relações públicas que propiciam os meios massivos. Então, incorpora à sua atuação como escritor um gênero específico desse espaço aparentemente extraliterário: as declarações jornalísticas.⁹

Semelhante fenômeno ao descrito por Canclini o Brasil assistiu nas décadas de 1960 e 1970. Artistas da música eram convidados a conceder entrevistas em que opinavam sobre variadas temáticas. Foi o que percebi em minhas pesquisas em acervos de revistas como *Veja*, *Realidade* ou mesmo *Intervalo*. Como se passou com Borges, as entrevistas e matérias sobre Elis Regina se fizeram como um braço de sua obra. A coragem e espontaneidade impressas em suas declarações ficaram como uma de suas marcas. Por algumas de suas declarações, a cantora reiterava seu estilo “pimentinha” ao demonstrar que não tinha lá muitas papas na língua. Nesses discursos espontâneos, mas nem por isso menos sérios, muito pelo contrário, Elis completava ou reforçava suas reflexões sobre temáticas do cotidiano, muitas vezes reavaliando sua trajetória artística ou mesmo explicando algumas das passagens de seus espetáculos ou assuntos com eles relacionados. Desta maneira, tal material tornou-se um importante elemento no olhar que lancei em direção aos seus espetáculos temáticos. Diante da escassez de registros audiovisuais, para

⁸ C.f. Márcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2008.

⁹ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas: Estratégias de para Entrar e Sair da Modernidade*. 4.ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 109 e 110.

ficar com um exemplo, muitas vezes é através do cruzamento desse material (jornais e revistas da época), bem como dos especiais para tevê, que pude me aproximar da ambiência desses espetáculos, substanciais fontes de consulta para o historiador. Sem eles, perde-se parte da obra de Elis Regina ou de outro(a) cantor(a) que se queira pesquisar.

Neste ponto entra em questão a importância de se mirar numa trajetória individual para se compreender o cenário de uma época. Tal opção nos coloca em diálogo com a *micro-história*. Ao diminuirmos as escalas de análise nos atentamos para o detalhe. Esse exercício nos coloca diante da diversidade, onde antes, de longe, percebíamos a uniformidade, fosse ela de posicionamentos, acontecimentos, etc. Tal perspectiva retira do termo contexto aquele seu caráter determinante, pondo à luz, ao contrário, as leituras que sujeitos atuantes fizeram dele. Ou seja, uma relação marcada pela interação e pela movência. A partir daí, Jacques Revel, ao refletir sobre os efeitos dessa mudança de escala, afirma:

(...) a escolha do individual não é vista aqui como contraditória à do social: ela deve tornar possível uma abordagem diferente deste, ao acompanhar o fio de um destino particular – de um homem, de um grupo de homens – e, com ele, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais ele se inscreve.¹⁰

Tal possibilidade de abordagem nos permite, ao tomarmos os espetáculos de Elis Regina como objeto, perceber que o cenário do final da década de 1970 poderia ser percebido de diferentes formas, o que fica registrado, por exemplo, na crítica que recebeu o espetáculo *Transversal do Tempo*. No mesmo capítulo em que abordamos tal temática, capítulo 2, ainda podemos ver diferentes posturas de contestação ao regime autoritário, algumas conflitantes, como o episódio protagonizado por Elis Regina e o cartunista Henfil na ocasião em que a intérprete cantou o Hino Nacional na abertura das Olimpíadas do Exército em 1972, sendo depois sepultada no “cemitério dos mortos-vivos” por Henfil. Esse fato ainda seria lembrado por alguns segmentos da mídia no momento em que a cantora estava com *Transversal do Tempo* em cartaz.

A relação entre sujeito e contexto reitera-se no envolvimento do artista com a indústria cultural. Muitas vezes entendida como uma relação onde a indústria cultural impõe autoritariamente aos artistas formas e padrões, ao refletir sobre o efeito da ironia em Borges, Clancini nos permite perceber outra possibilidade de “ler” essa relação:

¹⁰Jacques Revel. “Microanálise e construção social” In Jacques Revel (Org.). *Jogos de Escalas*. A experiência da Microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.21.

Borges, em compensação, exerce a ironia como humor, essa sábia distância que permite desviar-se dos percursos habituais, ser capaz de pensar e de dizer “a cada vez outra e outra coisa”. Deslocamento incessante, vontade contínua de experimentar: apesar da crise teórica e prática, a inovação não cessou. Ainda que frequentemente responda a exigências do mercado, ou que este a exproprie, há os que não se conformam com o sabido e o existente mediante as astúcias da burla.¹¹

Burlar, aproveitar as brechas – questões que nos chamam a atenção para o sujeito e que na pesquisa que aqui se faz aparece como um importante dado. Em suas relações com a indústria cultural, perceberemos que Elis Regina se posicionou de forma ativa ao longo de sua carreira, sendo *Falso Brillhante* um momento decisivo nesse posicionamento. Em face da televisão, por exemplo, procurou emissoras alternativas onde poderia agir de forma mais livre nas concepções de programas especiais produzidos para este veículo, por exemplo. Ainda fazendo remissão ao trecho citado de Canclini, em *Falso Brillhante* a ironia se constituiu como uma forma de driblar, não exatamente a indústria cultural, mas a ditadura que, naquele ano de 1975, ainda se mostrava fortalecida.

Tais reflexões, desde logo, antecipam uma profusão de debates que podemos acessar a partir dos espetáculos temáticos protagonizados por Elis Regina a partir de 1975, o que nos permite apreender diferentes facetas da própria intérprete, ávida por novas experiências que propiciassem apurar seu olhar sobre si mesma, sobre o Brasil, expandindo-se os horizontes.

Num convite que faço a uma viagem pelo Brasil de meados da década de 1970 até 1981, são esses espetáculos os marcos de nosso itinerário: *Falso Brillhante* (1975/76), *Transversal do Tempo* (1977/78), *Elis, essa mulher/Saudade do Brasil* (1979/1980) e *Trem Azul* (1981).¹²

¹¹ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas*. Op. cit.

¹² Esta pesquisa aparece como desdobramento de outra já realizada. (*Brasis de Elis*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.) Naquela ocasião, fiz uma reflexão sobre alguns aspectos da trajetória da cantora a partir de sua associação à arte política e socialmente engajada. Partindo da análise de algumas canções de seu repertório e de algumas de suas entrevistas, pude refletir sobre diferentes formas, existentes à época no país, de se posicionar em relação às questões de engajamento. Mas outras reflexões também se fizeram presentes, como a de como o Brasil foi representado naquelas canções, tornando perceptível que o país ganhava sentido a partir de sua associação à idéia de povo brasileiro, aos considerados como excluídos socialmente, sendo um importante dado a denúncia das atrocidades cometidas contra essa camada da população, fossem elas causadas por uma estrutura histórica e social entendida como injusta, fossem suscitadas por acontecimentos políticos da época. Ainda mereceu destaque no referido trabalho a representação do Brasil como um grande mosaico, palco de uma diversidade de manifestações culturais, um país com variados traços identitários.

O Brasil representado pelo olhar artista, a música brasileira embebendo-se de si mesma numa narrativa de sua própria trajetória e uma intérprete desvelando-se no experimento de suas emoções:

(...) ela sente uma dor que começa na barriga e desce até os joelhos no momento de enfrentar o público. Os braços ficam moles, os pulsos tão gelados que se torna difícil segurar o microfone. Sente-se tímida e pensa: “Ave Maria, que mulher suicida!” Em seguida, brilha.¹³

Essas eram as sensações de Elis antes de entrar no palco e, provavelmente, de boa parte do público diante da expectativa de presenciar um de seus *shows*. É chegada a hora. Tomemos nossos lugares. As cortinas já se abrirão. Agora Elis Regina entrará em cena.

¹³ Joaquim Ferreira dos Santos e Regina Echeverria “Um acerto de contas.” *Revista Veja*. (02/04/1980), p.56.

Capítulo 1

Falso Brillhante

*Respeito muito aquelas pessoas todas que estão sentadas
naquelas cadeiras
A cabeça das pessoas mudou depois do show, a sua, com certeza,
também vai mudar.
(Elis Regina)*

Noite de 17 de dezembro de 1975. No Teatro Bandeirantes, o público se preparava para assistir a mais uma estréia de Elis Regina. Desta vez o *show*, ou melhor, o espetáculo, seria *Falso Brillhante*. Inicialmente pensaram em realizá-lo em um circo. Como isto não pôde se concretizar optaram por este teatro, que teria condições de receber Elis Regina e Cia, além de todos os cenários dos quais o espetáculo se valia.

Mas era com o espírito circense que *Falso Brillhante* chegava ao palco do Teatro Bandeirantes, pois seus cenários e figurino evocavam esta atmosfera. Sua trupe contaria com a presença do pianista e arranjador César Camargo Mariano, do baixista José Wilson Gomes de Souza, dos guitarristas Natan Marques e Crispin Del Cistia e do baterista Nenê, além da atriz Lígia de Paula. A direção era assinada por Miriam Muniz, os cenários por Naum Alves de Souza.¹

O roteiro² do espetáculo já nos dá idéia do que o público daquela noite, e de várias outras, assistiria no palco daquele teatro.

¹ As informações referentes à ficha técnica foram retiradas da reportagem “Elis e Cia”, da revista *Música, a nova impressão do som*, nº2, de 1976, e da matéria *Elis Regina: uma nova cantora*, publicada no *Jornal da Tarde* (10/12/1975), que ainda destaca: “as roupas foram cuidadas por Lu Martin (...) cenotécnico Arquimedes Ribeiro; diretor de cena, Janjão; Produção de Orfila Negrão, filmes de José Rubens de Siqueira e Roberto Freire na coordenação e orientação de trabalho”.

² O roteiro do espetáculo encontra-se anexado ao parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas (Arquivo Nacional de Brasília). Devo acrescentar que na matéria “‘Show’ de Elis estréia hoje no Bandeirantes”, de Carlos A. Gouvêa, publicada pela *Folha de S.Paulo* (17/12/1975), o roteiro apresenta algumas modificações: “‘Descoberta’ (vida), ‘Chegada’ (na cidade grande), ‘Testes’ e ‘Glória’ são os itens da primeira parte de ‘Falso Brillhante’. Na segunda parte estão ‘Aqui e agora’, ‘Amor e afeto’, ‘Consciência’ e ‘Afeto’.”

I – ato

1. Descoberta
2. Chegada
3. Testes
4. Carreira
5. Glória

II – ato

1. Desgostos
2. Gostos
3. Vontades.

O roteiro sugere a narrativa da trajetória de um artista e a matéria “‘ Show’ de Elis estréia hoje no Bandeirantes”, publicada pela *Folha de S.Paulo* no dia 17 de dezembro de 1975 reitera esta idéia: “‘Falso Brillhante’ é a história de um artista popular que pode ser até a Elis, conforme ela fala: ‘É a crucificação pública, uma realidade tropical que conta como a gente “pastou” até aparecer um arrastão na nossa vida...’” Questionar a trajetória “gloriosa” do artista brasileiro, estava aí uma das propostas que, já de antemão, era oferecida ao público de *Falso Brillhante*.

Mais tarde, em maio de 1976, a cantora lembra que seu espetáculo não tinha intenção autobiográfica e afirma que

A vida de uma cantora, seja ela qual for, é sempre parecida. As etapas são sempre as mesmas. Falso Brillhante é, antes de tudo, uma fábula, que usou apenas alguns acontecimentos da minha vida. Mas o público pode vê-lo como preferir: como um simples show de música, um espetáculo teatral, uma posição diante da carreira. O público pode gostar ou não, mas a verdade é que se trata de um trabalho sério. E, nesse show, as pessoas realmente determinantes foram João Bosco, Aldir Blanc e Belchior. Eu estava interessada em ser apenas veículo da emoção deles, em colocar o mínimo de interpretação pessoal para dar força ao que eles têm a dizer. Porque o show eu curto muito, me divirto.³

Se *Falso Brillhante* iria contar a trajetória do artista brasileiro, a carreira de Elis Regina seria usada como mote para essa empreitada. Seu esforço era mesmo o de encontrar aproximações entre várias trajetórias. Parecia assim funcionar como um espelho. Não aquele que reflete uma realidade, mas, como lembra Adélia Prado, provoca uma identificação que “...faz

³ “Partes inéditas do Show e da vida de Elis Regina”. *Jornal da Tarde* (01/05/1976)

com que eu me reconheça nela [a arte]. Naquilo que eu estou vendo. Se você diante de um livro, de uma pintura, de um poema, fala: ‘Meu Deus, mas como este autor pôde tocar nisso?! Eu achava que só eu sentia isso, só eu sabia disso.’ Aí está o nosso equívoco.”⁴ Talvez por isso, na abertura do texto sobre a estréia do espetáculo, de autoria de Walter Silva, que nos coloca diante de depoimentos de algumas personalidades, a cantora Maysa tenha afirmado: “Elis acabou com minha voz e com minhas lágrimas”.⁵

Primeiro Ato

Voltemos à noite de 17 de dezembro de 1975.⁶ O ambiente é o de um teatro. Ao primeiro soar da campainha, público e artistas se preparam para o início do espetáculo. Tomam seus lugares. Nos camarins, os músicos se concentram. Na platéia, provavelmente, ainda se podia ouvir o tradicional “burburinho”, ou mesmo vir correndo um já habitual retardatário. Pela segunda vez toca a campainha. A concentração aumenta. Alguns se sentem ansiosos, outros entusiasmados. Já está quase na hora. Pouco tempo depois, o terceiro soar dá o aviso final, vai começar *Falso Brillante*.

Entrada da trupe, tocando instrumentos falsos, fantasiados, empurrando um imenso carro bumbo (...) ao som de abertura de César Camargo Mariano. O carro bumbo é empurrado até o meio do teatro no início de uma passarela. Desce uma rampa linguá e Elis sai de dentro vestida de menina. (...) começa no palco um filme sobre crianças de José Siqueira, tendo como fundo musical “Fascinação”, de Marchetti e Armando Lousada, com Carlos Galhardo. Elis e os músicos andam pela passarela como que atraídos pelo filme. Como se fossem crianças dão-se as mãos em roda e começam a cantar músicas infantis.⁷

⁴ Adélia Prado no programa *Sempre um bom papo*, transmitido pela TV Câmara em agosto de 2008, e disponível no site:

<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=71015>

⁵ Apud Walter Silva. “Elis Regina. O show Colorido”. *Folha de São Paulo* (19 de dezembro de 1975).

⁶ Visitar uma outra temporalidade. Está aí um dos fascínios que levam alguns a se tornarem historiadores. Mas bem sabemos que esta viagem se dá pelos rastros que o passado nos deixou. Apesar de a história que aqui buscamos contar ser relativamente recente, ela também conta com suas lacunas, algumas difíceis de serem preenchidas. Nosso caminho até *Falso Brillante* é feito tendo como referência as fontes que chegaram até nós. É desta forma que dele nos aproximamos. Algumas dessas fontes foram fundamentais, como trechos de vídeos, o roteiro do espetáculo, fotos, áudios, material de jornais, etc.

⁷ Trecho retirado do roteiro de *Falso Brillante* previamente apresentado à censura (Arquivo Nacional.Brasília). Devo destacar que este roteiro ainda passaria por modificações. Um exemplo disto é o fato de que algumas canções nele apresentadas não foram incluídas nos roteiros de divulgação do espetáculo pela mídia do período.

Nessa brincadeira de roda, às gargalhadas, as “crianças” Natan, Nenê, César, Lúgia, Crispin, Wilson e Elis fazem um *pot-pourri* de canções infantis.⁸ Familiares versos como os de *Se essa rua fosse minha, Atirei o pau no gato, Samba Lelê, O cravo brigou com a rosa, Ciranda, Pezinho, Escravos de Jó*, remetem a este ambiente infantil, compartilhado por aqueles que estão em cena e pelos que de suas poltronas assistem ao espetáculo.

Terminada esta parte, segundo o roteiro, todos caem no chão e “vão levantando vagarosamente ao som de ‘Criança Feliz’ [versão instrumental] e se colocam para o início do programa de auditório ‘Clube do Guri’”.

Neste momento do espetáculo é representada uma das edições do *Clube do Guri*, programa de rádio comandado por Ary Rego, onde Elis Regina se apresentou pela primeira vez, quando ainda morava em Porto Alegre, sua cidade natal. A partir da audição deste trecho do espetáculo, verificamos que os tons de brincadeira e ironia serão um dos guias do olhar que *Falso Brillante* se dispõe a lançar em direção à trajetória do artista brasileiro.



Imagem 1. Clube do Guri encenado em Falso Brillante.

Para a apresentação desta parte do espetáculo a trupe de Elis Regina se divide em papéis de crianças prodígios – aquelas que se apresentam no *Clube* em variados números musicais. No papel do locutor do programa temos Natan Marques. Lúgia (Escolástica Rodrigues), César

⁸ Além do roteiro do espetáculo, conto ainda com alguns registros sonoros, que trazem o espetáculo quase por completo, sendo itens que estão entre as relíquias dos muitos fãs número 1 da cantora. São eles que permitirão uma melhor análise de momentos, principalmente, deste I ato. Apesar da qualidade desses áudios ser limitada, eles são válidos pelo caráter de registro.

Camargo Mariano (Toninho), Wilson (Wilsinho Simões), Nenê (Realcino Jr), Elis Regina (Elisa Beth) fazem as crianças que naquele auditório se apresentavam.

Toca-se o tema de introdução do programa e o locutor dispara em tom caricato:

Alô, alô! Auditório querido! Bom dia. Estamos aqui mais uma vez, como fazemos todos os domingos, para apresentar aquêlê esperado programa: O Club do Guri! Patrocinado pela refrescante Coca-Cola e pelo delicioso chocolate Neugebauer: difícil de dizer e gostoso de comer.⁹

Na seqüência os “candidatos” daquele dia fazem atrapalhadas apresentações. Realcino Jr (Nenê) insiste em tocar *A media luz*,¹⁰ quando as indicações do locutor dizem que ele cantaria *Saudade do Matão*. Toninho Camargo (César) se apresenta cantando *O Jornaleiro*. Nossa “criança” parecia tentar incorporar em seu canto os recursos de interpretação dos grandes vozeirões do rádio, fazendo uso de prolongamentos das notas e buscando mostrar grande fôlego, mas tudo isso de maneira exagerada. É o que se ouve nos versos “olha a noite” e “Ninguém tem pena de mim”, que abrem e fecham, simultaneamente, a estrofe da canção presente nesta parte do espetáculo. Na palavra “noite”, por exemplo, o candidato quase vai a exaustão para apresentar um atlético fôlego, mas se descuidando de todos os outros elementos que compõem uma boa interpretação de uma canção, como controle da respiração e afinação. Passadas as não menos desastrosas apresentações de Escolástica Rodrigues (Lígia), de Crispin e Wilsinho (Wilson), é chegado “o momento áureo do nosso programa. A esperada, a queridíssima, Elisa Beth (sic), que vem vencendo nas finais de todos os programas de domingo e hoje vem cantando...”¹¹

No roteiro é indicado que a canção cantada por Elis Regina, ou melhor, Elisa Beth, nesta parte do espetáculo poderia ser *Lábios de Mel*¹² ou *Mamãe*.¹³ Nas gravações a que tive acesso a canção registrada deste momento do *show* é justamente a segunda.

Segundo Walter Silva,

Sua aparição no “Clube do Guri”, usando um vestido cor de rosa cheio de babados e uma peruca loira, já situa bem o espectador dentro do espetáculo. Quando ela canta “Mamãe” (Davi Nasser) e que foi lançada por Ângela Maria, seu sotaque, seu jeito, toda a sua

⁹ Trecho retirado do roteiro do espetáculo.

¹⁰ Canção de Edgardo Donato e Carlos C. Lenzi.

¹¹ Trecho retirado do roteiro do espetáculo. Op. Cit.

¹² Canção de Waldir Rocha.

¹³ Canção da autoria de Davi Nasser e Herivelto Martins.

formação musical vêm à tona e recebem de volta aplausos que valem por uma consagração.¹⁴

Ao ouvirmos a canção citada, percebemos que Elis Regina traz alguns elementos que fazem referência ao estilo de cantar por muitos reconhecidos como das cantoras de rádio, o que é o caso da valorização, ou mesmo exibição, da potência vocal, o uso de vibratos, etc. Ângela Maria, cantora por quem demonstrou grande admiração em entrevistas de diversos momentos de sua carreira, de fato poderia ser uma das referências quando Elis fez esta apresentação. Mas na gravação a que aqui nos remetemos, percebemos que o clima que vigora é o de uma grande brincadeira. A voz que utiliza recursos variados para cantar *Mamãe* simula a de uma criança. O uso por vezes exagerado desses recursos, ou mesmo de uma também exagerada divisão silábica dos versos, sinaliza para a infantilidade e/ ou imaturidade da personagem, que parece querer reproduzir fielmente o que no rádio ouvia. É o momento de formação da artista e de descoberta de seu talento.

Passada a apresentação de Elisa Beth, ela é coroada como a grande vencedora, recebendo como prêmio um imenso chocolate.

Acabado o Club do Guri, Elis [Elisa Beth] se despede acenando aos músicos ao som de “criança feliz”. Os músicos vão aos seus instrumentos e Elis até a passarela, onde é auxiliada por Tia Jura, coloca um casaco, pega uma mala e canta andando pela passarela “Quando eu vim-me embora”, de Caetano Veloso.¹⁵

Nesta canção temos a abordagem de um tema muito visitado pelas canções de MPB, ou seja, a migração, muitas vezes associada à imagem do nordestino em busca por melhores condições de vida, seja para as capitais regionais ou para o eixo Rio – São Paulo. Esta representação sobre o Nordeste se tornou corrente ao longo dos anos. Não é muito difícil associar o nordestino à questão da migração.

*No dia que eu vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui
E eu nem olhava pra trás
No dia que eu vim-me embora*

¹⁴ Walter Silva. *Elis Regina: O show Colorido*. Op. cit.

¹⁵ Trecho retirado do roteiro do espetáculo. Vale lembrar que a canção aqui citada é de Caetano, mas em parceria com Gilberto Gil e recebe o também o nome de *No dia em que eu vim embora*. Tal canção faz parte do repertório do disco póstumo de Elis Regina, *Luz das estrelas*, de 1984.

Não teve nada de mais

*Mala de couro forrada
Com pano forte e brim cáqui
Minha avó já quase morta
Minha mãe até a porta
Minha irmã até a rua
E até o porto meu pai*

*O qual não disse palavra
Durante todo o caminho
E quando eu me vi sozinho
Vi que não entendia nada
Nem de por que eu ia indo
Nem dos sonhos que eu sonhava
Sentia apenas que a mala
De couro que eu carregava
Embora estando forrada
Fedia, cheirava mal.*

*Afora isso, ia indo
Atravessando, seguindo
Nem chorando, nem sorrindo
Sozinho pra capital
Nem chorando, nem sorrindo
Sozinho pra capital.¹⁶*

Mas o que é interessante notarmos aqui é que esta canção, imediatamente associada ao êxodo rural, em especial nordestino, expande sua conotação. Num espetáculo que conta a trajetória dos artistas brasileiros, ela também relata o momento em que a grande maioria dos artistas que almejava um reconhecimento nacional deixou suas cidades para tentar uma carreira bem-sucedida nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – como é o caso da própria Elis Regina, que teve que deixar o Rio Grande do Sul para tentar a sorte no Rio de Janeiro. Esse deslocamento, ou abertura ao sentido conotativo, nos mostra que uma canção carrega uma pluralidade de sentidos, que, dependendo da forma como é interpretada ou do contexto em que é utilizada, pode receber esta ou aquela leitura.

Da maneira que foi colocada no espetáculo, a canção sinaliza para a proximidade que havia na trajetória de nossos vários artistas. Poderiam estar ali, com aquela mala e casaco, artistas como uma Clara Nunes, Milton Nascimento, Gal Costa, Maria Bethânia, o próprio Caetano e

¹⁶ Letra retirada do site de Gilberto Gil (<http://www.gilbertogil.com.br/>)

tantos outros que se tornaram nomes de sucesso da MPB. Pensar nesta proximidade nos remete a um texto sobre o espetáculo *Falso Brillhante* que Caetano Veloso escreveu, em forma de uma carta, para Elis Regina, e onde ele lembra: “Você cantou minha música perto de mim, sem saber. Me encontrei com você completamente e isso me enriqueceu. Foi o que tinha de ser. O compositor não precisa dizer mais nada.”¹⁷

Depois desta canção é apresentada uma versão instrumental das canções *Cidade Maravilhosa*¹⁸ e *Quarto centenário*.¹⁹ Andando pelo cenário, que traz elementos do Rio de Janeiro e São Paulo, “Elis Regina e Tia Jura ficam maravilhadas, confusas e perdidas.”²⁰ Há nova mudança de cenário que “se transforma em um programa de auditório tendo ao lado um camarim onde Elis se prepara, durante a gravação de “A Garganta de Ouro”, para seu pot-pourri.”²¹

Desta parte do espetáculo não é difícil encontrar imagens em vídeos, tanto pela internet, quanto em DVD.²² Ao som de uma guitarra, inicia-se a execução de trechos da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes. Este trecho inicial é justamente aquele que muitos dos brasileiros já estavam acostumados a ouvir às 19 horas de todas as noites como abertura do programa de rádio *A hora do Brasil*. De costas, Elis exibe grandes asas brilhantes, como as de uma borboleta. Terminada a execução dessa introdução, a cantora se vira para o público. Porta uma peruca de cabelos lisos, franja e vestido colorido e brilhante. Começa a cantar alguns trechos de *O Guarani*.

No roteiro do espetáculo, além dos trechos de *O Guarani*, ainda nos depararemos com clássicos da música, tanto brasileira, quanto internacional. Assim, terão presença, neste pot-pourri, também as canções: *Uno*,²³ *Olhos verdes*,²⁴ *Singin' in the rain*,²⁵ *Volare (nel blu dipinto de blu)*,²⁶ *Hymne à L'amour*,²⁷ *La puerta*,²⁸ *Gira, gira*,²⁹ *Diz que tem*,³⁰ *Canta Brasil*³¹ e *Aquarela do Brasil*.³²

¹⁷ Este texto foi publicado originalmente na revista *Música do Planeta Terra*, provavelmente no período em que o espetáculo *Falso Brillhante* estava sendo apresentado. Tive acesso a ele a partir da edição de Janeiro de 1982 da revista *Amiga*, que fez uma edição em homenagem a Elis Regina, que tinha falecido naquele mês. (Caetano Veloso. “Foi o que tinha de ser.” Revista *Amiga* – especial – Edição Histórica, janeiro de 1982, p.23)

¹⁸ Composição de André Filho.

¹⁹ Composição de Mário Zane J. M. Alves.

²⁰ Roteiro do espetáculo. Op. cit

²¹ Idem.

²² Em 2006, a EMI, lançou uma caixa com três DVDs, sendo um deles intitulado *Falso Brillhante*. Nele temos alguns trechos do espetáculo e variadas imagens de especiais que a cantora fez para a TV Bandeirantes.

²³ Canção de Discépolo e Mores.

²⁴ Canção de Vicente Paiva.

²⁵ Canção de Brown e Fred.

²⁶ Canção de Domenico Modugno.

²⁷ Canção de Marguerite Monod e Edith Piaf.

Ao atentarmos para a maioria destas canções, nos deparamos com letras, pelo menos no caso das brasileiras, que podem ser consideradas como de exaltação ao país. Isto pode ser percebido em trechos como o de *O Guarani*, que destaca:

*Do sol aos raios fulgidos
A um céu de puro anil
Erguendo o vulto atlético
Um gesto varonil
Da América do Sul
O filho mais gentil
Aqui se ostenta intrépido
O colossal Brasil*

Esta seleção de canções nos ajuda a entender o parecer da censura em relação ao espetáculo:

Show musical, de autoria de Elis Regina e outros artistas nacionalmente reconhecidos, e que apresentam vários temas de nosso cancionário musical, de muito bom gosto e de objetivos de fundo educativo, tentam apresentar um espetáculo de nível médio e de caráter cultural. As letras musicadas são de bom teor lítero-psicológico, além de levarem a mensagem de confiança para qualquer tipo de platéia, face à linguagem simples e direta. Nada desperta, senão bom gosto e alguns momentos de lazer.

CONCLUSÃO: Pelo exposto, somos pela liberação sem restrição de qualquer exigência legal quanto à faixa etária.³³

Desta forma, *Falso Brillhante* foi liberado pela censura prévia e até mesmo colhia dela um ou outro elogio. Mas se as letras exaltavam o Brasil, as plurais possibilidades de explorar os sentidos de uma canção seriam colocadas em questão pela forma que estas canções foram interpretadas no espetáculo.

Ao começar a cantar parte do já citado *pot-pourri* de exaltação, Elis Regina utiliza alguns recursos vocais que, novamente, remetem ao estilo de cantar que lembra o das cantoras de rádio. Mais que isto, referencia um estilo pomposo de interpretar, que bem se comunica com o tom de exaltação presente em algumas dessas canções. Mas, neste caso, através da demarcação de alguns

²⁸ Canção de Luís Demétrio.

²⁹ E.S. Discepolo. Versão: Chiaroni.

³⁰ Canção de Hanibal Cruz e Vicente Paiva.

³¹ Canção de Davi Nasser e Alcyr Pires Vermelho.

³² Ary Barroso.

³³ Parecer do Departamento de Polícia Federal, Divisão de censura de diversões públicas, assinado por A Gomes Ferreira em 19 de dezembro de 1975. Tal documento encontra-se no Arquivo Nacional de Brasília.

recursos vocais, a cantora faz deles verdadeiros cacoetes. Neste esforço, o corpo acompanha a voz. No primeiro trecho de *O Guarani*, por exemplo, a cantora faz caras e bocas. O balanço da voz é acompanhado pelo do corpo, que faz suas asas de borboleta se movimentarem no ritmo da canção. Este primeiro trecho é finalizado com os versos

(...)
Na alegria que apraz e bendiz
Oh!Oh!Oh! Doce paz
Oh!Oh!Oh! Lar feliz
Oh!Oh!Oh! Como é bom viver assim
A cantar
Sou Feliz

O Brasil, celebrado como lar feliz. A forma como Elis Regina canta o verso “a cantar” dá bem a tônica de sua interpretação. Aqui os cacoetes são acentuados. Num tom quase operístico, a cantora faz alguns prolongamentos da vogal “a”, da segunda sílaba da palavra “cantar”, subindo a voz e finalizando em um falsete acompanhado por vibratos em que a cantora se põe em “tremedeira” corporal, fazendo da música uma grande brincadeira. Posições semelhantes podem ser percebidas em outros momentos do mesmo *pot-pourri*.

Ao assim cantar esta canção, Elis Regina parece questionar o seu conteúdo. Através do riso, da ironia, a exaltação se inverte, transformando-se em uma grande gozação, ou “palhaçada”, o que conversa com o ambiente ali sugerido, ou seja, o de um circo.³⁴ Em um vídeo dirigido por Roberto de Oliveira, produzido pela Clack e exibido pela TV Bandeirantes, que trazia trechos do espetáculo, a trupe de *Falso Brillhante* compõe um cavalo de pano, que é sustentado pelos próprios corpos dos músicos, como se estivessem cavalgando. O segundo membro deste cavalo é justamente Elis, portando um turbante à Carmen Miranda. Risonha e em tom irônico, a cantora se dirige à câmera:

Olha, eu estou me sentindo muito bem. Eu estou me sentindo a cavalo. Cavalgando na realidade de ser estrela num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza. Isto

³⁴ A este respeito, creio que nos aproximamos de algumas questões destacadas por Soihet sobre a subversão pelo riso em sua pesquisa sobre a participação de grupos populares na Festa da Penha no Rio de Janeiro. “Por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos de poder, os populares demonstram sua resistência a situações que lhes eram repressivas (...) Valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de repressão que sobre eles incidiam”. (Rachel Soihet. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Editora Fundação Getúlio Vargas, p.15 e 16).

é que é o espetáculo da gente. Eu espero que as pessoas se divirtam tanto quanto a gente está se divertindo. Afinal, se a gente não se divertir, o que é que a gente vai fazer?

Este é o tom do espetáculo, e que se faz presente no *pot-pourri* citado. Tantas risadas e brincadeiras sugerem questões como “será a carreira do músico brasileiro gloriosa?”, “Será este modelo de nacionalismo válido para o momento em que vivemos?” Se neste *pot-pourri* vemos uma seleção de clássicos da canção, é nele também que percebemos a crítica à cristalização do entendimento destes clássicos. Desta forma, no espetáculo, os trechos de canções são atualizados, de acordo com as questões que envolviam a época em que ele foi realizado. O tipo de interpretação dado por Elis Regina e seu grupo parece alertar para o fato de que as coisas não iam lá tão bem, desfazendo a imagem de um país paradisíaco através do deboche. Assim, se o espetáculo conta a trajetória do artista brasileiro, pontes são traçadas e, por momentos, percorremos a História da música brasileira e do próprio Brasil.



Imagem 2. A trupe de Falso Brilhante a cavalo.

Após a execução dos trechos de *O guarani*, o *pot-pourri* segue com trechos das canções *Uno*, *Olhos Verdes*, *Singin' in the rain*, *Volare*, *Hymne à l'amour*, *la puerta*, etc. Creio que mesmo estas canções podem ser consideradas como de exaltação se levarmos em conta que são reconhecidas como clássicos da música popular de seus países, sendo assim, elementos que ajudam a constituir suas identidades. Mas também devemos atentar para o fato de que a escolha deste variado repertório – compostos por tangos, boleros, música italiana, francesa, norte-

americana – sugere o momento em que muitos dos grandes nomes de nossa música, sejam os contemporâneos de Elis Regina, sejam os de gerações anteriores, atuaram como *crooners*, tendo que demonstrar versatilidade em suas apresentações por boates, bares, bailes da vida ou concursos de auditório, tanto no rádio, no período em que este era o principal veículo da música, quanto na televisão, nos tempos em que esta começava a aparecer como um novo canal de comunicação para a música (anos 1960). Tal consideração aponta para uma característica da própria música brasileira: as múltiplas referências obtidas ao longo do seu processo de formação, em elementos considerados nativos ou estrangeiros. Desta forma, ao falar de MPB, o historiador Marcos Napolitano nos chama a atenção para o fato de que

O caráter híbrido, aberto, provisório da idéia de música popular brasileira (com minúsculas), explica, em parte, por que a MPB (com maiúsculas), mais do que um gênero específico, é um guarda chuva de vários gêneros, movimentos, e estilos tão diferenciados que, mal parafraseando Cecília Meireles, todo mundo sabe o que é, mas ninguém consegue explicar.³⁵

Recorrendo a alguns momentos das trajetórias dos membros do grupo envolvido no espetáculo *Falso Brillhante*, temos noção da afirmação de Napolitano. Embora apresentem algumas aproximações em seus percursos profissionais, apresentam também uma formação musical diversa, como se verá adiante, e que dá a cara da MPB naquele momento.

Foi passeando por amplo repertório que a própria Elis Regina se apresentou nos primeiros anos de carreira em sua cidade natal, ou mesmos nos tempos de sua chegada ao Rio de Janeiro, onde atuava no *Beco das Garrafas*, considerado reduto da boêmia e da boa música. Ao lembrar dos tempos do *Fino da Bossa*, programa da *TV Record*, comandado por ela e Jair Rodrigues, entre 1965 e 1967, em entrevistas a Zuza Homem de Melo, Elis se remete aos anos em que ela mesma era *crooner* e contava com diversas referências musicais.

Acho que a minha prática de baile é que segurou a barra do Fino da Bossa. O negocio de crooner de orquestra, de conjunto instrumental foi o que segurou. Tinha dois cantores brasileiros que eu gostava. Um era o Cauby Peixoto.(...) Agora, eu cantava muita coisa do Chet Baker, do Nat King Cole. Tenho a impressão de que eu me liguei mais no João Gilberto porque já tinha ouvido o Chet Beker num disco que ele toca piston e canta. Quando pintou o João Gilberto houve uma espécie de simbiose, uma ligação muito forte. Eu não procurava cantar como eles, observava muito a técnica de emissão, sustentação de

³⁵ Marcos Napolitano. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 6.

nota, essas coisas. O vibrato era uma coisa que me fascinava muito, e neles, quase inexistia. É a marca dos dois. Mas na hora de cantar mesmo, eu me ligava mais na mulherada, no jeito que a mulher cantava. Quando eu pintava cantando, pintava de Ella Fitzgerald, essas coisas. No Brasil, Ângela Maria, com 10.³⁶

Em entrevista a Hélio Ribeiro, no programa *O poder da Mensagem*,³⁷ a cantora mais uma vez fala de suas primeiras referências musicais. Logo que se inicia o programa, é exibido um trecho de seu primeiro disco, o *Viva a Brotolândia*. Foi em 1961 que ela recebeu o convite da gravadora *Continental* para fazer este disco, produzido por Carlos Imperial. Em diferentes momentos de sua carreira, questões relacionadas a este disco seriam retomadas por entrevistadores, quase sempre em tom depreciativo com referência ao repertório daquela obra, composta basicamente de versões de canções estrangeiras, ao estilo do repertório da cantora Cely Campelo.

Em entrevista ao programa *Ensaio*, da TV Cultura, Elis Regina atribui seu descontentamento com este primeiro disco ao fato da *Continental* querer fazer dela a Cely Campelo de seu elenco de artistas. Sobre isso, assim a cantora se expressou:

Já de antemão, acho esse negócio de lançar alguém para combater alguém uma pobreza total, completa e absoluta, e sempre achei. E eu não queria ser a sombra de quem quer que fosse, eu queria ser eu, fazer minhas coisas.³⁸

No mesmo programa, ela lembra que o repertório do disco “não era assim dos mais maravilhosos, entende? Não era daquelas coisas de você ouvir e rolar na sarjeta de paixão.”³⁹ Ao ser questionada sobre este repertório e sobre qual a primeira música gravada deste disco, a cantora diz em tom bem-humorado e sorrindo: “eu me lembro, mas não, eu não vou dizer, porque você vai me pedir para cantar e eu não vou cantar. Pronto! Aí é você contra mim. Eu sei, você não sabe.”⁴⁰

Tais passagens nos dão a dimensão de que tipo de impacto poderia causar a apresentação de uma canção deste disco logo no início do programa *O poder da mensagem*, em 1976. A

³⁶ O trecho foi extraído do texto *O Fino da Bossa por Elis Regina*, presente no encarte do cd *Elis Regina no Fino da Bossa, ao vivo*, volume 2. Tais textos foram extraídos de entrevistas concedidas por Elis Regina a Zuza Homem de Melo no “Programa do Zuza” (17/05/1978) e no “O Fino da Música” (08/11/1979).

³⁷ Programa da Rádio Bandeirantes transmitido no dia 18 de fevereiro de 1976 e recentemente reapresentado pela Rádio USP, no programa *Memória*.

³⁸ Elis Regina. MPB Especial – *Programa Ensaio*. Produzido pela TV Cultura em 1973 e lançado em DVD em 2004.

³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

canção era *Garoto último tipo*, versão de *Puppy Love*. Depois da execução da canção, Elis Regina foi convidada a analisar “aquela pessoa da capa” do disco. E é assim que ela o faz:

Essa pessoa tinha 14 anos e você tem ouvido e as pessoas que estão assistindo ao programa têm ouvido (...) demonstra na forma de cantar a sua preferência musical, que perdura até hoje. A voz é nitidamente semelhante à da Ângela Maria, as intenções são absolutamente parecidas com as da Ângela Maria (...). O que vem confirmar as minhas afirmações de que eu comecei cantando, pegando tudo dela porque ela era realmente a pessoa que eu mais gostava de ouvir, sendo hoje uma das cantoras que eu continuo mais gostando de ouvir e eu tenho um incrível orgulho disso. E nessa época o que eu queria era ser uma cantora e já tinha mais ou menos definido na minha cabeça que o que eu queria fazer era cantar.⁴¹

Se o repertório não era dos melhores, a interpretação contava com uma das referências que marcariam tantos outros artistas de sua geração: a cantora Ângela Maria. E foi o que Elis Regina buscou ressaltar neste programa. Admiração semelhante à Sapoti teria, por exemplo, Milton Nascimento. Na biografia do cantor, é citado:

Na casa de Zino e Lília [pais de Milton Nascimento], a emissora mais ouvida era a Rádio Nacional. (...) Foi assim que conheceu Emilinha Borba, Marlene e Cauby Peixoto, entre tantas outras estrelas da era do rádio do Brasil (...) Aconteceu que, numa tarde de domingo, resolveu mudar a sintonia da Rádio Nacional e ficou passeando pelas outras emissoras até ouvir um bonito som de orquestra. Parou ali. Logo uma voz feminina entrou no ar, cantando como ele nunca tinha ouvido cantar. Sentiu as pernas bambas, como se estivesse embriagado, inebriado. A rádio era Mayrink, PRA-9, e a cantora, Ângela Maria. (...) Passou a tê-la como uma de suas musas inspiradoras.⁴²

Nos trechos acima percebemos uma Elis Regina que contava com uma formação que vai dos grandes cantores do rádio a importantes nomes do *jazz*, isso já em seus primeiros momentos como cantora. Mas, como sugere *Falso Brillhante*, as apresentações como *crooner* de bailes, a formação diversa, a existência ou exigência de uma certa versatilidade não seriam marca exclusiva dela, mas uma característica do artista brasileiro. Pensar nisso nos faz recorrer aos primeiros passos do grupo que, com ela, apresentava-se no *Falso Brillhante*.

César Camargo Mariano, ao falar de sua trajetória,⁴³ lembra que, em seus primeiros momentos de contato com a música, tinha como grande paixão o *jazz*. E ainda que, na

⁴¹ Elis Regina no programa *O poder da mensagem*. Op. cit.

⁴² Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record. 2006, p. 60.

⁴³ Informações retiradas a partir da reportagem *Elis e Cia* da revista *Música, a nova impressão do som* de autoria de Peninha Schmidt. Op. cit.

adolescência, reunia-se com amigos e músicos como Theo de Barros, para tocar *jazz*. Daí passou a frequentar, no final de década de 1950 e início da de 1960, alguns lugares que figuraram como espaços de música de qualidade na capital paulista, como a Boate Lancaster e a Baiúca. Segundo César Mariano, ele foi convidado para tocar na Baiúca aos 18 anos e foi lá que aprendeu “a acompanhar os cantores. Muita gente cantava lá. Claudete Soares, Alaíde Costa, Maysa cantavam a noite toda. A Baiúca se tornou um centro de bossa nova em São Paulo.”⁴⁴

Na Baiúca, César, Luiz Chaves, Rubinho e Heraldo do Monte formaram o Zimbo Quarteto. Depois ele se aventurou nas noites do João Sebastião Bar, outro ponto de sofisticação ao falarmos de música em São Paulo na década de 1960.

Um dia, Paulo Cotrim me convidou para tocar numa boate que ele ia inaugurar, o João Sebastião Bar. Kleiber de Souza, um baixista muito bom, também tinha sido convidado. Saímos procurando um baterista que cantava nos inferninhos da Major Sertório. Um cara misterioso, cantando bem paca. Cantava e sentava na bateria (...) Fomos ensaiar, arrumamos uma bateria e saiu o maior som. O nome do baterista – cantor era Airton Moreira.⁴⁵

Assim se formava o Sambalção Trio, que segundo Nelson Motta “era mesmo um grande balanço de samba, um suingue irresistível, a casa lotava para ouvi-los tocar com Hermeto e acompanhar Taiguara e Claudete Soares.”⁴⁶

Já José Wilson Gomes, o baixista da trupe de Elis Regina, conta que seus primeiros momentos como músico foi tocando em bailes na cidade de Fortaleza. Depois foi parar em São Paulo, onde, como César Mariano, passou um tempo tocando em variadas boates. Ao falar de suas referências musicais, José Wilson diz: “Eu gosto de rock, ouço o Gênesis e o Yes, mas minha escola é jazzística, gosto muito do Stanley Clark. Não acho muito legal separar as coisas, tudo é música, e músico bom é o que toca tudo.”⁴⁷

Guitarrista, Natanael Pereira Marques (Natan), passou por formação diversa adquirida em conjuntos de baile, a partir de 1969. “Quatro anos de bailes e boates. Tocando os iê-iê-iês da *Jovem Guarda*, mas querendo ouvir *rock* sem passar pela bossa nova.”⁴⁸ Também guitarrista, Crispin del Cistia, teve seu conjunto musical amador aos 12 anos. “Era a época áurea da Jovem

⁴⁴ César Camargo Mariano Apud Peninha Schmidt. *Elis e Cia*. Op. cit., p. 17.

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁶ Nelson Motta. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000. p. 58.

⁴⁷ José Wilson Gomes Apud Peninha Schmidt. *Elis e cia*. Op. cit., p. 18.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 18.

Guarda, ouvindo e tocando Beatles. Nessa época, tocava baixo (...) Depois, toquei pistão, passei para outro conjunto, música não era um negócio muito sério.”⁴⁹ Na reportagem, Crispin é considerado o mais roqueiro do grupo, gostando de ouvir Yes, Deep Purple e Led Zeppelin.

Por último, o baterista Realcino Lima Filho, o Nenê. Gaúcho como Elis Regina, sua história comunica-se com as dos demais integrantes do grupo. Segundo ele,

Eu vim para São Paulo com 19 anos, já tocava bateria, fiquei tocando nas boates. Eu gosto de boate, você está sempre tocando, é bom para a técnica. Toquei com muita gente. Dick Farney, Moacir Peixoto, maestro Briamonte e com um cara muito importante para mim: Hermeto.⁵⁰

Voltando ao espetáculo e ao nosso *pot-pourri*, nos deparamos novamente com canções de exaltação ao Brasil: *Ela disse que tem*, *Canta Brasil* e *Aquarela do Brasil*. Elis Regina canta *Ela disse que tem* utilizando, uma entonação e dicção que, ao estilo Carmen Miranda, soa como uma imitação.

*Ela disse que tem, disse que tem
Tem pele morena, o corpo gentil
E dentro do peito o amor ao Brasil
Cantei em São Paulo
Cantei no Pará
Tomei chimarrão
Comi vatapá
Eu sou é do samba
Minha raça não nega
A minha bandeira é verde e amarela.*⁵¹

Para os que ainda tinham alguma dúvida, os gestos com as mãos, tão característicos de Carmen, são retomados por Elis que, enquanto canta, passa por algumas mudanças em seu figurino. Cachos de bananas são amarrados em sua cintura e um turbante, como o de Carmen Miranda, é posto em sua cabeça em uma quase coroação.

Nossa “falsa” Carmen segue animada pela passarela, cantando e dançando trechos das canções *Canta Brasil* e *Aquarela do Brasil*. A mensagem certa vem ao final, quando, após ter cantado repetidas vezes os versos “No céu, no mar, na terra/ Canta Brasil/ Canta Brasil”, Elis

⁴⁹ Crispin Del cistia Apud Peninha Schmidt. *Elis e cia*. Op. cit., p. 18.

⁵⁰ Realcino Lima Filho Apud Peninha Schmidt. *Elis e cia*. Op. cit., p. 19.

⁵¹ Canção de David Nasser e Alcyr Pires Vermelho

Regina ergue os braços e desfalece lentamente até cair. Esse gesto sugere o esgotamento do modelo de país presente nas canções de exaltação.

Estas possibilidades de leitura das canções citadas escaparam ao olhar da censura, que ali viu, ou quis enxergar, apenas a exaltação. Ao nos deparar com esta e outras possibilidades de leitura, como a já citada na canção *No dia em que vim embora*, atentamos para o fato de que as canções não têm um único sentido. Na verdade, nelas podemos perceber uma diversidade de significados que através de diferentes interpretações musicais nos são apresentados. Tais interpretações nos mostram que um discurso presente numa canção pode encontrar diferentes formas de ser transmitido, além de poder sofrer agregação e até mesmo deslocamento de outros sentidos, o que nos remete a uma mobilidade própria desses discursos e a uma ação efetiva dos intérpretes, sobretudo daqueles que têm a versatilidade como marca, caso de Elis Regina.⁵²

A este respeito, Adalberto Paranhos destaca:

Logo se vê que as interpretações, quaisquer que sejam elas, são sempre portadoras de sentido. Isso recoloca, a todo instante, problemas de ordem metodológica. Do meu ponto de vista, *interpretar implica também compor*. Inevitavelmente, quando alguém canta e/ ou apresenta uma música sob essa ou aquela roupagem instrumental, atua igualmente, num determinado sentido, como compositor. O agente opera, em maior ou menor medida, na perspectiva de decompor e/ ou recompor uma composição.⁵³

Outros artistas se valeram das múltiplas formas de interpretar as canções em seus embates com a censura. O compositor mineiro Márcio Borges, em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, lembra do episódio da censura de uma canção dele em parceria com Milton Nascimento. A canção era *Hoje é dia de El Rey*. Segundo o compositor, os dois se inspiraram na *Suíte dos pescadores* de Dorival Caymmi e a canção falava “dos conflitos entre duas mentalidades, duas

⁵² As reflexões do historiador Roger Chartier sobre a noção de apropriação muito nos ajudam a entender esta questão. Para este autor, a apropriação visaria “uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem.” (Roger Chartier. *O mundo como representação*. In *À Beira da Falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed Universidade/ UFRGS, 2002. p.68.) A apropriação assim compreendida “ênfata a pluralidade dos empregos e das compreensões e a liberdade criadora – mesmo que seja regrada – dos agentes que nem os textos nem as normas impõem.” (Idem, *Ibidem*. p. 67). Ao associarmos as reflexões de Chartier sobre a apropriação à discussão sobre o papel de um intérprete na composição de sentidos de uma canção, percebemos que este mantém uma postura ativa frente a tal tarefa. Ao longo da minha pesquisa sobre Elis Regina defendo a idéia de que mesmo não compondo, a cantora se posiciona como uma autora ao atribuir sentidos às canções de seu repertório através de sua performance. Diferentemente de um simples transmissor de discursos, o intérprete, ao cantar uma canção, imprime nela sua marca, vale-se de suas referências musicais, de sua bagagem cultural, que faz de sua leitura daquela canção uma diferente forma de percebê-la.

⁵³ Adalberto Paranhos. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2004, p. 25.

gerações, pai e filho dialogando num clima de alegorias pesadas e atmosfera musical densa e expressionista”.⁵⁴ Diante da proibição da letra, veio a decisão: Milton Nascimento, mesmo assim, gravaria a canção, buscando “botar no som tudo o que eles tiraram na letra. Eles vão ver comigo...”.⁵⁵ *Hoje é dia de El Rey* compõe o álbum *Milagre dos peixes*, de 1973. E, de fato, é através do uso das vozes de Milton Nascimento e Sirlan, aliadas aos arranjos da canção, que se constitui uma atmosfera densa, sublinhada pela voz de Milton, solta de forma desesperadora. Conquanto a canção não contenha letra, há passagens em que os cantores jogam frases soltas, como “filho meu”, “Não vá embora”, etc.

Em relação à censura, outros já não deram a mesma sorte de Elis Regina com o *Falso Brillhante* nem tiveram tempo de pensar em alternativas de comunicação de seu discurso, como esta artimanha, usada por Milton Nascimento. Isto me faz lembrar, por exemplo, do álbum *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara*, do cantor Taiguara, de 1976. A partir de análise do disco, Maria Abília de Andrade Pacheco nos indica que

trata-se de um resumo da trajetória do cantor – as primeiras lições seriam sua formação nos palcos de teatros e auditórios universitários, no João Sebastião Bar e nos festivais; depois a fase do *rock*, em seguida, a tempestade, a censura, e agora, a esperança de retomar o trabalho a partir de uma imersão na cultura latina para contextualizar a cultura brasileira. Um somatório musical.⁵⁶

A proposta do disco de Taiguara, de certa forma, comunica-se com a idéia do espetáculo de Elis Regina e Cia, ou pelo menos compartilha com ele os objetos referenciados, ou seja, o Brasil e a música brasileira. Mas o disco de Taiguara foi proibido depois de lançado, sendo determinado o recolhimento das 5 mil cópias já distribuídas.⁵⁷ O cantor já havia passado por problemas com a censura, como foi o caso do veto da letra da canção *Porto de Vitória* e do disco *Let the children hear the music*, gravado na Inglaterra, com quase todas as canções em inglês, exceto a já citada *Porto de Vitória* e *Terra das Palmeiras*. O histórico de Taiguara parecia fazer dele um compositor perigoso aos olhos da censura. Como artifício para driblar tamanha vigília, o cantor assinou algumas das letras que comporiam seu disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* apenas

⁵⁴ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. 4ª edição. São Paulo: Geração editorial, 2002, p. 304.

⁵⁵ Márcio Borges reproduzindo a fala do cantor Milton Nascimento. Idem, ibidem, p.306.

⁵⁶ Maria Abília de Andrade Pacheco. *O subversivo amor de Taiguara*. (Primeiros começos até 1976). Monografia final do curso de especialização História Cultural: Identidades, tradições e fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. 2008, p. 122.

⁵⁷ Idem, ibidem.

com seu sobrenome “Chalar da Silva” e em outras apôs o nome de Gheisa Gomes Chalar da Silva, sua esposa.⁵⁸ Num primeiro momento deu certo. Como já vimos o disco foi gravado e até mesmo lançado. A proibição do álbum de Taiguara, ao que parece, deveu-se ao seu projeto de lançamento.

O projeto de Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara, é um projeto político que não se conclui no disco: “Ruínas das Missões, S. Miguel do Sul, 1º de maio de 1976”, eis um trecho do encarte. E de fato, Taiguara pretendia lançar o disco nas ruínas das Missões, Rio Grande do Sul, no Dia do Trabalho. O evento, que reunia, entre outros, a orquestra sinfônica de Porto Alegre, Hermeto Paschoal, Wagner Tiso e o próprio Taiguara, no entanto, foi inviabilizado pela censura e acabou cancelado. Em consequência, as cópias remanescentes do LP Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara, foram recolhidas das lojas 72 horas depois de lançado e distribuídas cinco mil cópias, em cumprimento a determinação do governo.⁵⁹

Tal cenário nos aponta para a cautela que precisava ser observada na elaboração de um espetáculo ou disco. Depois de 1968, com o anúncio do AI-5, a relativa liberdade com que contavam os artistas seria cada vez mais limitada. Segundo Napolitano, “o cerco da censura e o clima de repressão política dificultavam a criação, a gravação das músicas e a performance para grandes platéias, sobretudo as platéias estudantis.”⁶⁰ Um fator complicador e que exigia um reforço nos cuidados é o fato de que os critérios de avaliação da censura não eram claros.

No mesmo álbum de Milton Nascimento em que foi proibida a canção *Hoje é dia de El Rey*, temos uma letra não menos “subversiva” liberada pela censura, *Milagre dos Peixes*, parceria de Milton com Fernando Brant:

(...)
Eles não falam do mar e dos peixes
 Nem deixam a ver a moça, pura canção
 Nem ver **nascer a flor**

 Nem ver **nascer o sol**
 E eu apenas sou um a mais, um a mais
 A falar dessa dor, a nossa dor.
 (...)

⁵⁸ Idem, ibidem.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 134 e 135.

⁶⁰ Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 85

A letra de Fernando Brant traz metáforas praticadas em muitas das canções de protesto do período e já velhas conhecidas dos censores. Mesmo de forma subjetiva, a canção demarca o clima de repressão provocado pela ditadura (“eles”) e parece quase implorar pelo carimbo “vetado”, mas foi liberada. Assim, a censura parecia, por vezes, permitir alguma margem para denúncia, seja por desatenção ou por outro motivo qualquer. A questão é que a falta de clareza de critérios instalaria um clima de incerteza que estimularia a autocensura. O que seria ou não liberado? Se embrenhar na subjetividade e se valer de variados recursos – lingüísticos, de interpretação – se fazia necessário. Mais do que dizer, a questão seria *como* dizer. Ao lembrar deste momento, Chico Buarque declara:

Por volta de 1975 era muito pesado fazer shows pelo Brasil, porque havia a censura. E a censura não era só censura à música, como as pessoas pensam. A censura era a censura a shows. Você tinha que apresentar o show para os censores, tinha músicas proibidas: eventualmente as músicas que eram liberadas aqui, eram proibidas lá. Então aquilo era um desgaste muito grande. E havia também um pouco a tendência de exacerbar o papel político do artista, o que era justificável até certo ponto, porque havia um vazio político. O congresso estava amordaçado, era uma oposição consentida, políticos no exílio, enfim, qualquer manifestação política que reunisse dez mil pessoas, vinte mil, tornava-se um fato político. E o artista que fosse lá e cantasse o que quer que fosse estava tendo um papel político naquele momento.⁶¹

É neste clima que *Falso Brilhante* chega aos palcos e é liberado pela censura. Se a liberação foi pautada apenas pela leitura do roteiro, podemos pensar que de fato as mensagens que seriam agregadas através da interpretação às canções que compõem o *pot-pourri* que aqui trabalhamos não poderiam ser percebidas. Mas também devemos considerar que, ao dar foco à trajetória do artista brasileiro, apontando muitas de suas dificuldades associadas a fatores como, por exemplo, a indústria cultural, uma ou outra denúncia em relação aos tempos de ditadura, que seria feita ao longo do espetáculo, poderia escapar ou não ser entendida como perigosa pela censura. É o que nos aponta trechos de um relatório feito por um agente policial que assistiu ao espetáculo em abril de 1976, apresentados por Alexandre Fiúza em sua tese de doutorado.⁶²

⁶¹ Chico Buarque. “Eu já quis ser João Gilberto e Guimarães Rosa” (entrevista) In: *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 175.

⁶² Segundo o pesquisador, o documento se encontra no Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivo DEOPS, Divisão de Informações do DOPS, pasta 50-Z-0-13.763. (Alexandre Felipe Fiúza. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista. UENSP, Assis. 2006.)

Para ele [o agente policial], o show não era subversivo, mas continha a possibilidade de uma outra leitura pelos “críticos” e “eventualmente poderia associar alguns temas musicais e alegorias a objetivos de ordem política [...]. Na mesma linha de raciocínio o agente explica que a “interpretação por Elis Regina de algumas músicas poderia ter alguma conotação do gênero político (‘Los Hermanos’, de Atahualpa Yupanqui [sic!] e ‘Gracias a la Vida’, de Violeta Parra). Entretanto, conclui que “difícilmente poder-se-ia afirmar que o espetáculo tem objetivos políticos e, se os tem, são tão velados que a sua eficácia seria inofensiva, principalmente na atual conjuntura.”⁶³

A questão que devemos lembrar é que o público que ali se reunia de alguma forma compartilhava com certo universo de referências e expectativas e já tinha um olhar atento para ler nas entrelinhas e viver naquelas horas de espetáculo o que Chico Buarque definiu como *fato político*.

Estas questões nos fazem pensar no fato de, em *Falso Brilhante*, ser evocada a atmosfera de um circo. Se bem pensarmos, o circo seria um território privilegiado da contravenção, pois é um espaço não tão monitorado pelas ditaduras. Especialmente porque a imprensa, mesmo a chamada alternativa, pelo seu próprio caráter de meio de divulgação, colabora lançando luzes às mensagens implícitas nos *shows* dos artistas consagrados. Pensar no artista de circo é se referir a quem está na sombra, fora dos holofotes. No caso do espetáculo de Elis Regina, bem sabemos que ele foi encenado em um teatro e contou com grande divulgação por parte da mídia. O importante aqui é não esquecermos que estas características do circo incorporam também sua linguagem, pretensamente ingênua, mas, por isso mesmo, uma brecha de que o espetáculo se valia para se comunicar, através do riso e do deboche. Voltando ao *pot-pourri* do programa de auditório *A Garganta de Ouro*, depois da cena do desfalecimento, a performática Elis Regina é socorrida e

... recebe a faixa “A rainha dos auditórios”, uma imensa corbeille de papel crepon, caminha com Tia Jura pela passarela sumindo atrás da cortina. Começa a tocar em play-back “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. Durante o Arrastão – uma carreira idealizada – seqüência de quadros de telão pintados com clichês de glória, carreira e felicidade. Passarão vários desses quadros, onde músicos enfiarão as cabeças em diferentes buracos.⁶⁴

A defesa da canção *Arrastão*, grande vitoriosa no I Festival da canção da TV Excelsior, de 1965, marca o momento em que Elis Regina aparece para o grande público. Seguindo as

⁶³ Alexandre Felipe Fiúza. Op. cit., p. 100.

⁶⁴ Roteiro do espetáculo. Op. cit.

indicações do roteiro de *Falso Brilhante*, após este momento do espetáculo, Elis entra para cantar o *pot-pourri* “A carreira”, montada em um grande brilhante cenográfico. Neste *pot-pourri*, encontramos canções que se consagraram como sucessos da cantora nos tempos em que ela comandava, com o cantor Jair Rodrigues, o programa *O fino da Bossa*.

Nos deparamos, mais uma vez, com momentos em que as trajetórias dos cantores se comunicam; momentos que remetem à segunda metade da década de 1960, quando a música brasileira teria, nos festivais e em outros programas de televisão, importantes veículos de divulgação. Foi nesse espaço que se revelaram nomes de nossa música, como a própria Elis Regina. Ao falar de sua trajetória, no ano anterior ao que foi lançado o espetáculo *Falso Brilhante*, Elis destaca:

No fim de 64, fui chamada pelo Dom Um para o Beco das Garrafas para cantar com um conjunto dele. Não era bem uma crooner, mas uma cantora nova que eles estavam precisando para fazer o show. Aí começou o negócio que eu já estava esperando há um tempo: fazer uma música que eu achava coerente com todas as coisas que eu gostava. Uma música que harmonicamente fosse rica, que tivesse coisas a serem ditas, que tivesse um certo sentimento de duração, que perdurasse um pouco mais que um programa de televisão. Depois o Walter Silva me chamou para os Festivais de Música, aqui, no Teatro Paramount – eram aqueles famosos festivais contratados pelos Diretórios Acadêmicos de várias faculdades. Eu vim e fui ficando por São Paulo. Em seguida houve o 1º Festival de Música, em 65, eu ganhei, então veio o “Fino da Bossa” e aquelas coisas que todo mundo sabe.⁶⁵

As canções que compõem este *pot-pourri* são *O morro*,⁶⁶ *Reza*,⁶⁷ *Canto de Ossanha*,⁶⁸ *Deixa*,⁶⁹ *Lapinha*⁷⁰ e *Upa Nenguinho*⁷¹ e se configuram como sucessos destes primeiros anos da carreira de Elis Regina. Algumas delas compõem o bem-sucedido disco *Dois na Bossa*, de 1965, dela e Jair Rodrigues (*O morro* e *Canto de Ossanha*), que vendeu mais de 500 mil cópias, um marco para época. Outras fazem parte do repertório do programa *O fino da Bossa* e de seus primeiros discos (*Reza*, *Deixa*, *Lapinha*), ou mesmo ganharam festivais como a *I Bienal do Samba*, promovida pela TV Record em 1968 (*Lapinha*). Este era o momento em que Elis Regina se tornaria uma cantora assídua da televisão. A este respeito, Marcos Napolitano, comenta que “o

⁶⁵ “Elis: da necessidade de se manter viva”. *Última Hora* (21/07/1974).

⁶⁶ Canção de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

⁶⁷ Canção de Edu Lobo e Ruy Guerra.

⁶⁸ Canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

⁶⁹ Canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

⁷⁰ Canção de Baden Powell e Paulo César Pinheiro.

⁷¹ Canção de Edu Lobo e G. Guarnieri.

sorriso e o gestual, considerados por muitos exagerados, de Elis, eram perfeitos para o novo veículo, criando uma empatia com a sensibilidade do público mais amplo, que permanecia ao largo das sutilezas de João Gilberto, Tom Jobim e outros.”⁷²

Logo que apareceu cantando *Arrastão*, exagero seria um dos adjetivos atribuídos a Elis Regina. Girando os braços como se estivesse a remar as jangadas citadas pela canção, a forma que a cantora opta por interpretá-la sublinha a exuberância de sua voz, desafiando seus limites vocais com um cantar forte e esfuziante, que se comunicava com a atmosfera das platéias dos festivais e do programa *O fino da Bossa*, no Teatro Paramount.

A idéia de exagero pode ser entendida se confrontarmos o estilo de Elis Regina cantar com o bossanovista. Ao falar do modo de cantar que ficou reconhecido como próprio da bossa nova, Adalberto Paranhos nos lembra que

...o coloquial das letras se transferia para o estilo de interpretação e vice-versa. Embora não se possa reduzir os diferentes estilos de interpretação presentes na Bossa Nova a um denominador comum, mesmo aqui subsiste uma base interpretativa sobre a qual se identifica boa parte dos cantores que construíram o vocal bossanovista. Os efeitos contrastantes, caracterizados por bruscas alternâncias entre gritos e sussurros, estarão ausentes tanto nas composições quanto na maneira de cantar. A Bossa Nova radicaliza ao extremo alguns elementos que emergiam no intimismo do samba-canção. Abaixo o “campeonato de agudos vocais”, diria Augusto dos Campos. O operismo do bel-canto ruía ao som das vozes de João Gilberto e Nara Leão, os dois intérpretes mais incompreendidos da nova safra de cantores. Cantores “não-cantores”, aliás, na opinião de muitos. Onde já se viu ousar substituir os arrebatamentos grandiloquentes, de indesmentível apelo popular, pela “lágrima-seca” da Bossa Nova.⁷³

Nos tempos de seu programa *O Fino da Bossa*, Elis Regina se porta como uma herdeira das conquistas da bossa nova em relação ao que se refere ao ideal de música moderna. Ainda na década de 1960, para ser mais exato no ano de 1968, assim a cantora falaria sobre este assunto:

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

⁷² Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira: utopia e massificação* (1950 / 1980). 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2004 (Repensando a História), p. 55.

⁷³ Adalberto Paranhos. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História e perspectiva*, n°3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1990, p. 33 e 34.

musicais, pra falar assim, resolveu que devia de fazer um tipo de música, porque a música americana que era feita naquela época e que era escutada naquela época por todos eles realmente não tinha muito a ver, a não ser musicalmente, com o que cada um pensava a respeito de música, a linguagem era completamente outra. Gradativamente, a coisa foi ganhando vulto. Porque eram todos estudantes, conseqüentemente essas coisas, essas músicas, essas reuniões passaram ao conhecimento dos universitários em geral. Esse movimento chegou ao conhecimento de uma gravadora que, graças à visão de seu diretor na época, André Midani, graças à visão, ao espírito largo, e tudo o mais, permitiu que fosse feito um disco. Depois os estudantes exigiram que essa gente começasse a se apresentar pra eles e aí começaram a se apresentar, a acontecer os festivais de música moderna. A coisa foi crescendo, e em 58, entre 58 e 59, aconteceu de estourar como sucesso no Brasil a primeira gravação de João Gilberto, com *Chega de Saudade*, que foi o primeiro samba da linha chamada bossa nova, feita no Brasil. E encontrei dentro da música popular brasileira a possibilidade de me exprimir e que as pessoas me entendessem, que eu chegasse dentro das casas das pessoas sem que elas se corassem por causa dos temas.⁷⁴

É interessante notar que no final dessa narrativa o discurso da cantora encarrega-se de associar sua carreira às conquistas da bossa nova, que, na visão da intérprete, pareciam ter que ser levadas em conta, o que não a impediria de agregar a tais conquistas outras, conciliando-as com os seus outros gostos musicais. Como vimos anteriormente, Elis Regina tinha nos bossanovistas como João Gilberto, uma referência musical, mas também Ângela Maria se configuraria como tal, além de cantoras de *jazz*, entre outros. Para ela, alguns efeitos de voz impostada, por exemplo, seriam interessantes nos tempos do *Fino*. Segundo Nelson Motta, além das referências citadas, Elis contaria com outra, que conheceu no *Beco das Garrafas*: o coreógrafo Lennie Dale. Ele teria introduzido

... no Beco das Garrafas o profissionalismo americano, os ensaios exaustivos, um jeito de cantar que aproximava o samba mais da Broadway do que do jazz, com um fraseado exuberante, uma ênfase nos ritmos dançantes e uma atitude extrovertida – em tudo oposto ao intimismo da bossa nova.⁷⁵

Ao lembrar destes tempos em um *show* apresentado ao lado de Mièle e concebido pela dupla Mièle e Bôscoli, a cantora afirma:

Ficara empolgada com Lennie Dale (...) Me impressionaram fortemente os gestos de Lennie Dale. Aí eu comecei a tal natação. Fui apelidada de Hélice Regina. O fato é que as pessoas, preocupadíssimas com a minha natação, não prestaram atenção numa coisa muitíssimo importante: o meu professor, entendendo quase nada de português, não ligava

⁷⁴ Espécie de documentário sobre Elis Regina, de 1968, produzido por um canal de TV português.

⁷⁵ Nelson Motta. *Noites Tropicais*. Op. cit., p. 77.

a mínima para o que a letra da música quisesse dizer. Se a música fosse forte, que fosse cantada com a maior alegria, com a maior força de voz e de gestos.⁷⁶

Desta forma, se a bossa nova trazia algumas conquistas, o contexto da época não era uniforme, e alguns intérpretes necessitavam de recorrer a outras referências para se expressarem musicalmente da maneira que para eles fazia sentido e/ou se apresentava adequada para suas características vocais. Fechar-se às referências da bossa nova poderia ser compreendido como uma limitação, ou mesmo entendido como uma prática excessivamente territorializada, para muitos indesejável. Isto me faz lembrar de outros cantores, como Maria Bethânia, Taiguara e Clara Nunes. Ao lembrar das referências musicais de sua irmã Maria Bethânia, Caetano Veloso destaca:

Nós somos de uma geração que seguiu imediatamente após a bossa nova. Ela é mais nova 4 anos do que eu e Gil e tem um temperamento diferente. Ela precisava ser dramática e a bossa nova era *cool*, era antidramática. E então ela precisava de outras coisas. Então ela foi para sambas-canções anteriores à bossa nova, porque tinham mais carga dramática, e para coisas que foram sendo compostas, novas, que eram diferentes da bossa nova. Fossem elas ligadas às grandes paixões amorosas, essas canções, ou aos temas rurais do nordeste do Brasil.⁷⁷

Tendo diferentes referências musicais, Elis Regina se mostrava naquele momento como uma cantora com um pé no que era entendido como música moderna e outro na tradição das grandes vozes, inclusive as estrangeiras, o que nos leva a crer que ao trazer estas referências do passado para o presente, ela os (re) significa, atualizando-os de maneira que fizessem sentido neste novo contexto.⁷⁸

Estar entre o moderno e a tradição também seria uma das características do próprio programa comandado por Elis Regina. Nele seriam revelados novos nomes de nossa música – como Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão, Zimbo Trio – mas também nomes de antigo reconhecimento ali se apresentavam, como é o caso de Ciro Monteiro e Dorival Caymmi. Os discursos sobre o *Fino da Bossa*, quase sempre, estão associados à questão de ele ser considerado

⁷⁶ Elis Regina, em áudio no álbum *Show Elis e Mièle*, gravadora Philips, 1970.

⁷⁷ Depoimento de Caetano Veloso no filme “Maria Bethânia: Música é perfume”, dirigido por Georges Gachot, lançado em 2005.

⁷⁸ Isto nos remete à noção de *reconversão* utilizada por Canclini ao refletir sobre o hibridismo. Trata-se da “utilização produtiva de recursos anteriores em novos contextos”, o que permite perceber que “a História dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelo grupo hegemônico em um relato que lhes dê coerência, dramaticidade e eloquência.” (Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p.25)

o lugar de defesa da música brasileira, além de apontar um inimigo a ser combatido, a *Jovem Guarda*⁷⁹, cujo estilo ficou conhecido como iê-iê-ê, considerada por muitos como disseminadora de música de má qualidade, destacando-se, inclusive, sua quase submissão à música estrangeira. Em 1967, por exemplo, era este o tom que o *Jornal do Brasil* dava ao programa.

Com um excelente repertório, cantando músicas de Vinícius, Carlos Lira, Baden Powell, Ataulfo Alves, Cartola e dos velhos compositores do samba, Elis Regina enquanto ampliava o seu público, obrigava-o a discutir e defender a música brasileira. (...) Houve uma época, em meados de 1965 e começo de 1966, em que se formou, naturalmente – e depois com uma linha de ação – um movimento nacional de Música Popular Brasileira. Elis Regina, em São Paulo, e Nara Leão, no Rio de Janeiro, trabalharam sem cessar para divulgação da nossa música, enfrentando um grande adversário, que aqui chegou munido de todas as armas, com uma engrenagem publicitária colossal: o iê-iê-iê.⁸⁰

É verossímil dizer que houve certa rivalidade entre os dois programas, apesar de serem da mesma emissora ou, até mesmo, por isso. Os debates sobre estrangeirismos e defesa da música brasileira não eram novidade. Como bem destaca Adalberto Paranhos,⁸¹ a bossa nova já teria sido tema de tais discussões, sendo desvalorizada por alguns por apresentar ligações com estilos musicais estrangeiros, como o *jazz*. Mas os meios de comunicação do período pareciam mesmo dispostos a alimentar as rivalidades entre a música brasileira e o iê-iê-iê.

Uma importante conclusão de Marcos Napolitano a este respeito é a de que essa MPB de meados dos anos 1960 é marcada por “um tipo de canção que é mercado, que é engajamento, que é populista, que é revolucionária, enfim, que é tradição e modernidade ao mesmo tempo”.⁸² Desta forma, ao nos deparar com algumas das canções que compunham o repertório do *Fino da Bossa*, estamos falando de um estilo de compor que se fez presente nas edições de importantes festivais,

⁷⁹ Jovem Guarda foi um programa também da TV Record, apresentado nas tardes de domingo e comandado pelo trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa em meados dos anos 1960. As canções difundidas nesse programa referiam ao universo jovem, merecendo destaque temas relacionados à transgressão comportamental. Muitas dessas canções se construíram a partir de versões de vertentes do *rock*, sendo uma de suas características a introdução da guitarra em seus arranjos e a simplicidade harmônica. “A música era apenas um componente da “Jovem Guarda”. Havia outros dois: a moda e o comportamento. A moda seguia a risca o visual dos Beatles: paletó sem gola, calças justas e botinhas, além de franja alisada à base da “touca de Nero”, feita com meias de *nylon*. E o comportamento se revelava conservadoramente transgressor. Questionava-se menos o casamento na igreja do que a “beca”, o terno do noivo.” (Oscar Pilagallo. *Roberto Carlos*. São Paulo: Publifolha (Folha Explica, v.79), 2008, p. 43). Fazia-se assim como uma música associada ao ambiente urbano, tendo nos instrumentos eletrônicos um índice de modernidade, fator que fazia, mais uma vez, a comunicação da Jovem Guarda com o universo jovem.

⁸⁰ “Dois Anos de Bossa com sucesso”. *Jornal do Brasil*. (28/05/1967).

⁸¹ Adalberto Paranhos. *Novas Bossas e Velhos Argumentos*. Op. cit.

⁸² Marcos Napolitano. “A canção engajada nos anos 60.” In: Santuza Cambraia Naves e Paulo Sérgio Duarte (Org.). *Do Samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p.134.

como o da Record e o FIC, ou seja, canções que, *grosso modo*, se associavam a idéias de denúncia e protesto, além de cingir-se a discursos nacionalistas de esquerda, tendo estilos musicais considerados como brasileiros – o samba, por exemplo – como tema e referência; mas também lidando com um estilo de canção que se valia da televisão e de mídias para chegar ao público. Assim, misturava-se luta por espaço no mercado com lutas ideológicas. E a *Jovem Guarda* nesta história, como bem lembra Napolitano, assumia o papel de um “outro” a partir do qual a MPB se definia naquele momento.

Nesta luta por um lugar ao sol, Elis Regina, em reportagem do *Jornal do Brasil*, pontuava uma questão que rondava os debates sobre música brasileira naquele período, ou seja, fazer uma música que ao mesmo tempo fosse de qualidade e atingisse o público.

A música tem que ser cantada de uma maneira que o público entenda (...) a interpretação tem que ser boa, sem intelectualismo. Uma música ou é boa ou é ruim. Não importa a tendência. Se tivermos boas músicas e, por outro lado, as interpretarmos de forma coerente e direta, o público cantará.⁸³

Ao sublinhar a questão da qualidade, Elis Regina parece caminhar em direção a discursos que nos fazem lembrar que a relevância de uma música não estava no fato de ela ser política, mas na sua forma, fosse ela uma canção de protesto ou de amor, por exemplo. Posição semelhante apresenta Carlos Lyra ao lembrar do momento em que foi fundador/ diretor musical do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, em 1961:

Então, nessa época de envolvimento com essa gente ligada ao CPC, também fui me informando, fui me politizando e tomando consciência de um monte de coisas. E para mim era muito importante o desenvolvimento da sociedade, a justiça social, mas isso sem se perder o valor do indivíduo. Disso eu não abro mão. A dialética é isso. Para mim você tem que ter densidade, tem que ter profundidade. É impossível você pegar uma letra boa que não diga nada, que não queira dizer nada, que não tenha compromisso com nada, porque fica uma chatice. Mas também não tem que ser uma letra que tenha que falar dos sem-terra, ou coisa assim.⁸⁴

Em muitos casos a crítica às canções da *Jovem Guarda* destacava este viés da qualidade, argumento pautado, sobretudo, no fato de muitas destas canções serem simples versões de músicas estrangeiras. As rivalidades entre Elis Regina e a *Jovem Guarda* ganhavam a mídia do

⁸³ “Elis pede passagem pra sambar”. *Jornal do Brasil*. (24/08/1966).

⁸⁴ Carlos Lyra. “Beleza não tem partido político” (entrevista) In: Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 80.

período. Um exemplo disto é edição de nº 168 da revista *Intervalo*, que estampava entre suas manchetes a seguinte: “Elis Regina: Esse tal de iê-iê-iê é uma droga”.⁸⁵ Por causa desta matéria, no dia 25 de março de 1966, a *Folha de S. Paulo* divulgava a seguinte nota:

Elis Regina desmentiu a reportagem publicada numa revista de TV, segundo a qual “o iê-iê-iê era uma droga e seus defensores uns debilóides”. A cantora não só negou declarações atribuídas a ela, como disse que admirava Roberto Carlos e tinha grande respeito por ele. Anteontem no Teatro Record os dois líderes da música jovem encontraram-se e trocaram beijos, sorrisos e abraços. Depois gravaram um programa juntos para ir ao ar na próxima quinta-feira. No domingo seguinte Elis estará presente ao “Jovem Guarda.”⁸⁶

A partir do trecho acima percebemos que encontros foram possíveis, alguns promovidos pela própria TV Record. Foi o que mais uma vez anunciou a *Folha de S. Paulo*, no dia 25 de maio de 1966: “Jovem Guarda participa da festa de ‘O fino’”. A reportagem comentava a comemoração de um ano do programa, além de fazer uma breve retrospectiva de sua curta história. Destacava ainda a participação especial de Roberto Carlos e Wanderléa cantando iê-iê-iê e até mesmo sambas.

Tais questões nos fazem pensar na afirmação de Napolitano de que muitas vezes estas rivalidades eram também promovidas pela mídia. Desta forma, mídia e ideologia se confundiam. Este autor nos lembra, por exemplo, da famosa passeata contra a guitarra elétrica, de 1967, liderada por artistas como Elis Regina e Gilberto Gil, mas que “na verdade, lançava o programa da TV Record chamado *Frente Única da MPB*.”⁸⁷ Tal programa substituiria o *Fino da Bossa*, que acabara naquele ano. Neste novo programa, Elis Regina seria uma dentre os outros apresentadores que ele teria.

As reportagens divulgadas no período apontando a *Jovem Guarda* como um inimigo da MPB, associando o iê-iê-iê à música estrangeira, ou mesmo uma passeata contra as guitarras, nos oferecem pistas de uma prática/discurso nacionalista ao extremo. Tal questão, em se tratando de Elis Regina, deve ser vista com cuidado. O percurso que até aqui fizemos nos apontou que sua formação contava, sim, com algumas audições de música estrangeira. As referências ao *jazz* neste período são constantes em sua carreira não apenas pela sua forma de interpretar, mas também pela atmosfera sonora que ela, juntamente com os grupos musicais que a acompanhavam na

⁸⁵ Revista *Intervalo*. Nº 168, ano IV, 27/03 a 02/04/1966. p. 10 e 11.

⁸⁶ “Elis de bem com o “iê-iê-iê””. *Folha e São Paulo*. (25/03/1966).

⁸⁷ Marcos Napolitano. *A canção engajada nos anos 60 ... Op. cit.*, p. 130.

segunda metade da década de 1960, constituíam. Isso me faz lembrar, por exemplo, do Zimbo Trio, ou mesmo do Bossa Jazz Trio. Desta forma, se em dados instantes nos deparamos com discursos de defesa da música nacional, também percebemos que as fronteiras em relação ao que seria música brasileira não estavam assim tão bem definidas, nem mesmo para muitos dos que pela mídia eram rotulados como nacionalistas.

Voltando ao *Falso Brillhante*, antes do *pot-pourri* que abrange o período em que Elis Regina se consagra como cantora de sucesso, conforme consta no roteiro do espetáculo, no item “carreira”, é executada nos registros de áudio do espetáculo uma versão instrumental da canção *Berimbau* – gravada por Elis em 1965, no disco *Samba eu canto assim*, de autoria Baden Powell e Vinícius de Moraes – com outras canções que aparecem de forma incidental. Desta forma, o espetáculo parecia nos propor uma viagem àquela temporalidade, ao ambiente dos festivais e dos programas de TV voltados para o público de MPB.

Mas aos primeiros acordes emitidos pelos instrumentos dos músicos de Elis Regina percebemos que esta viagem se daria com o olhar do presente (1975/76) e de forma crítica. Digo isto pelo fato de os arranjos contarem com a presença de instrumentos eletrônicos e referências musicais múltiplas, como o próprio *rock*. A melodia que acompanharia os versos “Capoeira me mandou/ Dizer que já chegou/ Chegou para lutar/ berimbau me confirmou/ Vai ter briga de amor/Tristeza camará”, caso a versão não fosse instrumental, é executada por um solo de guitarra. Esta forma de execução ao mesmo tempo em que demarcava um importante momento de nossa música (os tempos dos festivais), também sublinhava sua fluidez e possibilidades de leitura, bem como seu percurso dos anos 1960 até os meados dos 1970. Digo isso ao pensar que nos anos 1970 a idéia de MPB, até mesmo em relação a suas referências musicais, teria se ampliado. De certa forma, já haviam digerido as propostas do Tropicalismo,⁸⁸ por exemplo. A este respeito, já em 1972, ao voltar de Londres, Gilberto Gil declarava:

Eu vejo hoje, nesse sentido, um resultado vivo. Observe que certos hábitos que foram transportados por nós para a realidade cultural brasileira foram absorvidos por uma camada considerável das faixas mais jovens da população. E mesmo os artistas já

⁸⁸ Ao falar do Tropicalismo, Santuza Cambraia Naves destaca que “os tropicalistas comungavam com os músicos de sua geração a idéia modernista de que o Brasil é rico culturalmente; por outro, estendem a concepção de ‘riqueza’ ao que convencionalmente se via como esteticamente ‘pobre’, como o rock estrangeiro de fruição fácil, o kitsch e, dentre o repertório musical nacional, tanto os boleros e os samba-canções renegados pelos bossa-novistas pelos seus excessos musicais e sentimentais, quanto a então já instaurada tradição do iê-iê-iê brasileiro, que tinha Roberto Carlos como figura fundante.” (Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova á Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 48).

estabelecidos na época, com trabalho significativo e forma já definida na época do Tropicalismo, repassaram e revisaram seu trabalho, produzindo neles certas formas de abordagem.⁸⁹

Além do tropicalismo, neste cenário, devemos considerar experiências musicais como as do Clube da Esquina, por exemplo. O álbum *Clube da Esquina*, de 1972, de Milton Nascimento e Lô Borges, dá a cara do grupo. Nele, além do novato Lô, Milton trazia outros importantes compositores e instrumentistas, em sua maioria de Minas Gerais, como Beto Guedes, Tavito, Tavinho Moura, Wagner Tiso, Nelson Ângelo, Toninho Horta, Paulinho Braga, Ronaldo Bastos e Robertinho Silva (estes dois últimos cariocas). O álbum ainda contaria com presenças, como as de Luiz Alves, Rubinho, Paulo Moura, Eumir Deodato, Gonzaguinha, além da participação especial da cantora Alaíde Costa. Como lembra Napolitano, uma das características do grupo era a de que “fundiam gêneros e estilos locais com o rock.”⁹⁰ Assim, de Beatles a referências a canções folclóricas e até mesmo à música erudita, o *Clube* ia questionando as fronteiras musicais. É interessante notar que por este território Elis Regina já teria dado alguns passeios. Algumas canções que compõem o repertório do disco *Clube da Esquina*, como *Cais* e *Nada será como antes*,⁹¹ foram por ela gravadas em seus LPs de 1972 em diante.⁹²

No mesmo clima em que seu grupo executa *Berimbau* é que Elis Regina entra para cantar trechos de *Arrastão*, *O Morro*, *Reza*, *Canto de Ossanha*, *Deixa*, *Lapinha* e *Upa nequinho*. Ali se encontrava a mesma intérprete, mas que tinha se aperfeiçoado e agora trazia no canto o aprendizado de anos de carreira. Em *Arrastão*, por exemplo, o andamento da canção é desacelerado em relação à interpretação dos tempos dos festivais. Aqui Elis Regina utiliza mais os graves. Sua voz já não apresenta aspecto de impostação. Explora sua extensão vocal, fazendo belas passagens dos graves para os agudos, mas sem utilização de muitos ornamentos. Em 1974, quando Elis Regina comemorava seus dez anos de contrato com a gravadora Philips, foi sugerido que ela gravasse um disco comemorativo. Ao pensar nesta idéia acatou a sugestão de seu empresário, à época Roberto de Oliveira: gravar um disco com Tom Jobim, somente com canções deste compositor. Ao ser questionada sobre o motivo desta decisão, Elis responderia:

⁸⁹ “Gilberto Gil: avaliações”. *Correio Braziliense* (23/01/1972).

⁹⁰ Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação*. Op. cit., p. 87.

⁹¹ Ambas as canções são de autoria de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

⁹² Estas canções foram gravadas no Álbum Elis, de 1972.

...não achei que devesse fazer, simplesmente, produzir uma retrospectiva de minha carreira. Dez anos, afinal, é um espaço de tempo muito curto. Além disso, meu repertório, obviamente, mudou. E não canto mais como fazia na época de *Arrastão*, ou do *Menino das laranjas*. O público que me acompanhava em 1964, 1965, certamente se frustraria com minha maneira atual de interpretar velhos sucessos. Roberto de Oliveira, então, sugeriu-me que pensasse num LP com Tom. Achei a idéia incrível. Em primeiro lugar, porque o Tom é capaz de resumir, na sua obra, praticamente toda a história da música brasileira dos últimos tempos. E eu poderia me apoiar nessa obra para contar a história dos meus dez anos de carreira.⁹³

As palavras de Elis Regina, além de sublinharem a importância da obra de Tom Jobim, apresentam-nos sua consciência de que sua forma de cantar havia mudado e nos faz compreender que a presença das canções de seus primeiros álbuns em *Falso Brillhante* ajuda a situar a cantora, compondo sua identidade. Identidade esta que não pode ser entendida como um rótulo. Negar os rótulos seria uma das características da cantora ao longo dos anos. Isto seria perceptível inclusive na sua *performance*.

Ainda na entrevista de 1974, Elis Regina faz um balanço das mudanças que sua *performance* de palco sofreu ao longo dos anos:

...Quando comecei a carreira, você se lembra, mexia tanto os braços que logo ganhei o apelido de “Eliscóptero”. Depois passei a receber tanta crítica pelo meu, digamos, exagero de movimentação, que praticamente amarrei as mãos na cintura. Cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia. Ficava com dores terríveis nos músculos dos braços e das costas. Hoje em dia já estou me portando mais ponderadamente. Mas acho muito importante aprender a me postar de modo realmente estético. Em todo caso, acredito muito no meu instinto. E não quero inibi-lo. Não há dúvidas de que aperfeiçoei minha técnica vocal, de que desenvolvi minha dicção. Ao mesmo tempo, porém, não desejo cercear o que tenho de natural – exatamente o que fez de mim uma cantora.⁹⁴

A respeito do caminho trilhado em seu aprimoramento musical, uma matéria de 1970 lembra alguns nomes que ficaram como referências e dos quais Elis Regina destaca algumas características, além do reconhecimento da importância de figuras como Ronaldo Bôscoli, naquele momento seu marido. Os cantores referidos na matéria são aqueles com quem ela teve contato durante turnês pela Europa no final da década de 1960, quando se dedicou de forma mais constante a uma carreira internacional, apresentando-se inclusive no Olympia de Paris e gravando

⁹³ Elis Regina. “Quero apenas cantar”. (Entrevista a Sílvio Lancellotti publicada pela revista *Veja*, em 1974) Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda. (coleção *O autor por ele mesmo*), p.76 e 77.

⁹⁴ Elis Regina. “Quero apenas cantar”. Op. cit., p. 79 e 80.

discos como o *Elis in London* e o *Aquarela do Brasil*, este último juntamente com Toots Thielemans, de 1969:

Na Europa foi ver Charles Aznavour: “Suas mãos nervosas desenhavam coisas no ar” – Ives Montand: “de uma elegância; e a sinceridade que se sente quando ele conversa com as pessoas, a forma com que realmente encara o público.” – Lena Horn: “como é chique, que classe” – Tom Jones : “ele é elétrico, faz coisas que você não acredita e não pára um segundo no palco”.

(...)

- Além disso sou casada com um produtor – Ronaldo Bôscoli. Por menos que a gente queira, acaba tendo que ouvir o que ele conversa com os outros, as concepções de cada cena que se vai apresentar.⁹⁵

A busca pelo aperfeiçoamento apareceria como uma das marcas da intérprete. Diante das novidades a ela apresentadas, Elis Regina se propunha a aprender, a se renovar, num esforço por ser contemporânea. Este é um dado importante. O rótulo, ao contrário, parece engessar uma temporalidade, seja através de uma não renovação do repertório e/ou da potencialização dos recursos vocais como forma privilegiada de se expressar. Ao falarmos de identidade em Elis Regina, devemos apontar para o aspecto movente de seu perfil de cantora: os braços abertos dos primeiros anos, a sintonia com seu tempo, e a preocupação constante com a música considerada de boa qualidade.



Imagem 3. Elis representa o momento “carreira”.

Assim os tempos de início de carreira integram o palimpsesto que compõe o *Falso Brillhante*. Sob o denso bloco que compõe os anos de aprendizado como cantora, surgem sinais

⁹⁵ “Elis fala de trabalho”. *Jornal da Tarde* (02/01/1970).

de um tempo que faz parte do processo de construção da Elis Regina de 1975, mas que não escapa a um olhar do presente, ao contrário, é colocado em contato com ele, num exercício de memória.⁹⁶ Portanto, não se trata de um olhar ingênuo, mas sim guiado pelas percepções que o tempo permitiu que se construíssem a respeito do momento lembrado.⁹⁷

Os tempos dos festivais, bem como o surgimento do programa *O fino da Bossa*, apareceriam, desta forma, como vias de um percurso que conduziria nossa cantora à glória no espetáculo *Falso Brillhante*. Mas terminado o último *pot-pourri* citado, a fascinação que poderia ter uma vida de estrela seria questionada por uma gravação em que ecoavam variadas perguntas feitas a Elis Regina. Neste ponto do espetáculo, começa uma reflexão sobre o papel das mídias na carreira do artista brasileiro.

1. Por que você não canta mais com o Jair?
 2. Artista tem tempo para cuidar dos filhos?
 3. Dá para conciliar vida artística com casamento?
 4. Você gosta de cantar na televisão?
 5. Você canta porque gosta ou só para ganhar dinheiro?
 6. Você acha que tem talento?
 7. Artista nasce ou precisa de estudos?
 8. Você tem estudo?
 9. Qual é o artista brasileiro que você mais gosta?
 10. Quando você entra em cena para cantar você fica com medo do público?
- (...)⁹⁸

Outras questões são colocadas e Elis Regina canta versos do *Hino da batalha a República*.⁹⁹ Num primeiro momento, a relação com a tevê viria como um fascínio - capas de revista, reconhecimento pelas ruas da cidade, interesse da mídia pelos diversos posicionamentos da artista; tais interesses formavam uma imagem da artista, sobretudo gloriosa.

⁹⁶ Ao refletir sobre a memória, Catroga destaca que se trata “de uma representação afetiva, ou melhor, uma re-presentificação, feita a partir do presente e dentro da tensão tridimensional do tempo.” (Fernando Catroga. “Memória e História” In: Sandra Jatahy Pesavento. (org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001, p 46).

⁹⁷ Pesavento nos lembra que “aquele que lembra não é mais o que viveu. No seu relato já há reflexão, julgamento, ressignificação do fato rememorado. Ele incorpora não só o lembrado no plano da memória pessoal, mas também o que foi preservado ao nível de uma memória social partilhada.” (Sandra J. Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.95).

⁹⁸ Roteiro do espetáculo *Falso Brillhante*. Op. cit.

⁹⁹ Glória, glória aleluia/ Glória, glória aleluia/ Glória, glória aleluia/ vencendo vem Jesus.

Em meio a glórias e aleluias, “duas enormes mãos avançam até Elis e a puxam para o fundo do palco. Aí ela será dependurada por um gancho nas costas.”¹⁰⁰ Mãos que funcionam como o despertar de uma consciência que vivia a falsa ilusão de um sonho, o de ser uma estrela: a cantora, como tantos outros, envolvida e amarrada à mídia, mais propriamente à televisão e ao esquema de empresariamento da época. Esta tomada de consciência pode ser entendida como um olhar revisionista do presente sobre aqueles acontecimentos do passado.¹⁰¹ Assim, termina o primeiro ato de *Falso Brilhante*.

Segundo Ato

E é neste mesmo clima que começa o segundo ato. O roteiro nos indica Tia Jura, personagem que acompanha a cantora em sua viagem ao eixo Rio–São Paulo, em monólogo com um boneco, que representaria Elis Regina, num cenário onde marcam presença os troféus adquiridos pela cantora. No monólogo, a incompreensão de Tia Jura com a insatisfação da cantora:

Ai, mas como você é esquisita! Tudo está dando certo, a carreira vai às mil maravilhas! Que é que há? (...) só porque não pode dormir de segunda para terça! Fica aí com essa cara? Que você está querendo? Que eu vá gravar o programa pra você? É? Não queria ser cantora? Então? Afinal de contas, quando sai na rua todo mundo olha pra você, todo mundo corre atrás de você. (...) Olhe! (mostra os troféus) Ganhou todos os prêmios desse ano, todos os troféus [sic!]. É a melhor cantora, está ganhando rios de dinheiro, por que esta cara? (...) Eu não entendo! Eu não consigo entender. Ai que aflição que me dá. Eu acho que você está tentando é cuspir no prato que comeu, é isso! E não se esqueça, minha queridinha, que tudo tem seu preço.¹⁰²

Desnudar o artista, abstrair de sua trajetória o brilho da glória a partir de sua humanização e da denúncia de sua exploração por uma indústria cultural, aí estavam possíveis mensagens que acompanhavam o discurso de *Falso Brilhante* sobre o período citado. Muito antes do *Falso Brilhante*, Elis Regina já se mostrava preocupada com a ligação de sua imagem com a de uma “cantora de televisão”.

¹⁰⁰ Roteiro do espetáculo *Falso Brilhante*. Op. cit.

¹⁰¹ Neste sentido, Raphael Samuel, ao falar de memória, destaca que ela “é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da “tradição”, ela é progressivamente alterada de geração em geração. Ela porta a marca da experiência, por maiores mediações que tenha sofrido. Tem estampadas as paixões dominantes em seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual.” (Raphael Samuel. “Teatros da memória”. *Revista Projeto História*, 14, São Paulo, EDUC, 1997. p. 44).

¹⁰² Roteiro do espetáculo *Falso Brilhante*. Op. cit.

Faz um tempão que eu queria gravar assim. Não que não tenha gostado do que fiz até agora. Sempre, com muito carinho, dedicação, dei o melhor de mim dentro do que cantei. Mas, confesso, sempre me apavorou, também, a idéia de me transformar numa cantora de televisão, que somente “funcionasse” dentro de um programa de televisão. E, em disco, de repente, eu passei a ser a personificação de “cantora-de-televisão”. De tanto ouvir falar a êste respeito, eu passei a ser a “cantora de televisão”. Meus compromissos com a música duravam cinquenta e cinco minutos apenas. Havia de minha parte sinceridade, dedicação, carinho, vontade de acertar, mas faltava seriedade. Aquela seriedade que faz as coisas durarem muito tempo. E, quando parei e pude pensar, vi que tudo era muito falso. E que eu era falsa comigo mesma, pois não soubera ser leal ao que sempre, ambiciosa, sonhei fazer com música.¹⁰³

Este posicionamento, apresentado em 1966, é amadurecido ao longo dos anos e ganha nos 1970 uma ligação com outro fator: o da exploração do artista pelos meios de comunicação e, como desdobramento, a construção de uma imagem “distorcida” deste artista, que de alguma forma equivaleria à mostrada na televisão.

Eu era violentada. Tinha que cantar um tipo de música para a TV, usar linguagem de TV, num país em que não se faz televisão, porque ninguém sabe o que é isso. Nossa televisão continua a ser um “rádio filmado”. Hoje não posso nem entrar num estúdio de TV que sinto dor no estômago, tonteiras, falta de ar, ânsia de vômito.(...) Faziam de mim o que queriam e a TV sempre dá uma imagem distorcida da pessoa. Veja Caetano Veloso: exploravam o cabelo dele, sua roupa diferente, todas as coisas diferentes que ele tinha. O mais importante, aquilo que realmente conta – as coisas que ele dizia e cantava – a TV nunca quis explorar.¹⁰⁴

A distorção da imagem do artista elabora-se metonimicamente. No caso de Elis Regina, alusões recorrentes a seu temperamento explosivo desembocam no rótulo de “mau-caráter”. Tal imagem é veiculada pela mídia em dados momentos dos anos 1960. Um exemplo disto é a matéria intitulada “Eles acham que Elis é mau caráter”, de 1969, da revista *Intervalo*.¹⁰⁵ Nela, uma série de eventos envolvendo artistas como Maysa e Jair Rodrigues seriam usados como forma de apontar o suposto mau-caratismo da cantora. Este discurso ressoaria em momentos posteriores, como numa pergunta dirigida a Elis por José Fernandes na coluna “Paredão” da revista *Manchete*, em 1970. Nela, ele pergunta justamente o motivo que levava tanta gente a considerá-la mau-caráter. Assim Elis Regina responderia:

¹⁰³ Encarte do álbum *Elis*, de 1966.

¹⁰⁴ “ Elis fala de trabalho”. *Jornal da Tarde* (02/01/1970).

¹⁰⁵ Revista *Intervalo*. nº 362, ano VII, p. 11 a 13.

A gente como você. Perdão, a gente como o senhor. A gente a quem nunca dirigi sequer um cumprimento, e que tem a coragem e a impunidade de, em nome de “tanta gente”, propor uma pergunta sobre meu caráter.¹⁰⁶

O assunto volta a ser tema de discussão em matérias como “Quero apenas cantar”, da revista *Veja*, em 1974.

...aparecia muita gente nova (ou muito antiga) para fazer o *Fino*. Contudo, por mais extenso que fosse, não havia espaço para todos. E, em vez de assumirem a responsabilidade pelos cortes, os responsáveis pelo programa jogavam-na para cima de mim, dizendo que eu não gostava deste ou daquele, que preferia um terceiro. Ora, meu temperamento, de fato, sempre foi explosivo, difícil. Juntavam-se as duas coisas, o boato e a minha personalidade irritadiça, e pronto – nascia a fama.¹⁰⁷

Questões como a exploração da imagem do artista pela tevê conduzem, como podemos perceber nos trechos anteriormente citados, as narrativas de *Falso Brillhante* sobre o período citado e, de certa forma, pautam alguns dos discursos da cantora na década de 1970. O tema também é enfrentado quando se fala de sistema de empresariamento da época. Mesmo admitindo a importância de Marcos Lázaro em sua carreira (fora seu primeiro empresário) e tendo com ele mantido uma relação profissional por anos, ao lembrar deste período Elis destaca que “quando trabalhava com Marcos Lázaro era um tipo de trabalho muito sufocante – nunca sabia o que faria, onde estaria, etc.”¹⁰⁸

Desta forma, se no percurso desta pesquisa podemos visualizar como em dado momento Elis Regina enxergou sua relação com a televisão, devemos lembrar que esta visão, ao se construir a partir do presente, nos revela também a sua relação com a televisão neste presente (meados dos 1970). Deve-se acrescentar que, se o período do *Fino da Bossa* aparece como clara referência no roteiro do espetáculo, por vezes a crítica à televisão em *Falso Brillhante* dá-se de maneira geral, isto é, abrange todo o modelo de televisão instituído no Brasil.

Eu vou fazer televisão, mas os papéis agora serão invertidos. Em vez da televisão me usar, eu vou usar a televisão. Quando eu for fazer televisão vai ser para eu vender alguma coisa minha e não dos caras. Não vou ser porta-voz de nenhum dono de televisão, de nenhum produtor de televisão. (...) Eu não tenho escrúpulo nenhum, sabe? Porque eu sou uma pessoa que foi usada por eles e, no momento em que eu não tinha mais nada pra dar, eles me cuspiram. Quer dizer, cuspiram o bagaço, porque eu já estava um bagaço. (...) Então

¹⁰⁶ “Elis Regina no Paredão”. Revista Manchete, 1970. Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995, p. 67. (coleção *O autor por ele mesmo*)

¹⁰⁷ “Quero apenas cantar”. Revista *Veja* Op. cit. , p.74.

¹⁰⁸ Partes inéditas do show e da vida de Elis Regina. *Jornal da Tarde*, Op. Cit.

agora eu vou fazer isso com eles. Não é lei de cão? Televisão não é a máquina de fazer doido? (...) Então, em televisão a gente faz um especial por ano, que a gente mesmo produz (...) Depois a gente vende. Se o cara quiser comprar, ótimo. Se não quiser, a gente tem dois amigos que são donos de televisão aí, que passam o programa, e fica tudo bem. Fica intercâmbio de gentilezas. Depois eles dão outras coisas pra gente e fica tudo certo. Empata. E o negócio é pelo menos empatar.¹⁰⁹

Percebe-se no discurso de 1974 a busca da intérprete por uma relação mais ousada com a televisão, desenhando como projeto a tomada das rédeas de sua carreira. Em 1974, Elis Regina tinha como novo empresário o já mencionado Roberto de Oliveira, um dos responsáveis pelos *shows* de circuito universitário e, segundo alguns, pela construção da imagem de Elis Regina como cantora sofisticada. Foi ao lado de Roberto de Oliveira que tal consciência começou a aflorar em Elis. Naquele momento, ela se aproximou da TV Bandeirantes, que dava seus primeiros passos e parecia mais aberta a novas propostas que as outras emissoras brasileiras. Foi nessa emissora, por exemplo, que se exibiu um documentário das gravações do histórico disco de Elis Regina com Tom Jobim e vários outros especiais da cantora que foram produzidos para a tevê na segunda metade dos 1970. A respeito da experiência com Roberto de Oliveira Elis Regina diria, em 1978:

O circuito [universitário] abriu a possibilidade de falar mais aberto com um público já doutrinado, catequizado. Nesta época, foi bom ter um profissional como o Roberto trabalhando comigo. Ele me mostrou a diferença entre o idealista e o profissional. Impediu que eu fizesse quixotadas. Fizemos mais dois “shows” em teatro e, em 74, ele achou que seria melhor cada um seguir seu caminho, já que cada um não tinha mais nada para aprender com o outro. Mas, ainda hoje, ele me é muito caro.¹¹⁰

Mas com *Falso Brillhante* dava-se um passo mais ousado. Criava-se a produtora TRAMA. O surgimento da produtora se deu, segundo César Mariano, pelo fato de que precisavam “organizar o trabalho de Elis Regina, já que não estamos querendo ser empresariados por ninguém. Vamos nós mesmos dirigir, produzir e empresariar, mesmo que se apanhe um pouco no começo”.¹¹¹ Ter maior liberdade era um dos objetivos da produtora que tinha como núcleo a cantora, seu irmão, o engenheiro de som Rogério Costa, e César Mariano. Segundo a reportagem, a TRAMA não se limitaria a empresariar a cantora, mas também produziria discos independentes de grupos como o Humauaca.

¹⁰⁹ Elis: *Da necessidade de se manter viva. Última Hora, Última* (21/07/1974). Op. Cit

¹¹⁰ Apud “Novas dimensões de Elis Regina”. *Folha de S. Paulo*. (14 /03/ 1978)

¹¹¹ Apud Peninha Schmidt. Elis e cia. *Revista de Música*. Op. cit. p. 20.

Foi em busca de trabalhar sua criatividade de maneira mais livre que Elis Regina procurou o Centro de Criatividade Macunaíma, dirigido por Miriam Muniz e Sílvio Zilber. Em uma matéria de agosto de 1975, “Elis Regina vira a mesa, mas salva as papoulas”,¹¹² é noticiado que a cantora ocupava 12 horas do seu dia em aulas de expressão corporal, desenvolvimento da criatividade e interpretação. Começa ali a gestação de *Falso Brillhante*.

Freqüentar o *Macunaíma* foi a mais importante descoberta da minha vida. Eu estava (e de certa forma ainda estou, pois nada é imediato), vivendo um impasse. Estava cansada de ser usada, enganada por empresários sem escrúpulos, que viviam botando limitações na minha cabeça. Não posso estacionar só porque esses caras estão faturando alto às minhas custas. Pra mim chega, rodar a bolsa por rodar prefiro rodar pra meu marido, ou por coisas que eu acredite, por ideais, por meus filhos. Sinto necessidade de mudar, de evoluir, de colocar pra fora minhas opiniões, e não ficar bloqueando meus sentidos. Chega um momento que a gente só tem mesmo que estourar, e se as pessoas não tomarem consciência das coisas que as destroem, das imposições e repressões, um dia elas explodem. Eu sempre soube disso, mas era encostada na parede: “Você tem que se preocupar com sua imagem, a imagem que convém a seu público”. Quer dizer, a imagem que enriquece os intermediários. Ora bolas! Quem faz minha imagem sou eu mesma, e eu não posso ficar fingindo o tempo todo, sendo o que não sou. Já consegui desvencilhar-me dos empresários, e de agora em diante quem tem que decidir as coisas sou eu, com as pessoas que de fato vivem o que vivo, com quem de fato estiver com as mesmas intenções que eu.¹¹³

Constatar o problema a cantora parecia ter feito, mas agora tinha que ser pensado o que fazer em relação a ele, e esta busca se dava no Centro Macunaíma. Uma coisa era certa naquele momento: se Elis Regina se desvencilhara dos empresários, também tinha a consciência de que precisava trabalhar em grupo, em parceria tanto com César Mariano quanto com os demais músicos que formariam o que as chamadas para *Falso Brillhante* anunciavam, o *Elis e Cia*, para realizar um trabalho que fizesse sentido. Temos aí um grupo em diálogo, que participava, e, junto, amadurecia idéias para conceber os espetáculos. Todo o grupo passaria a freqüentar o Centro Macunaíma. Foi com este espírito que começaram a ensaiar o espetáculo *Falso Brillhante* num porão localizado no Viaduto do Chá, cedido pela prefeitura de São Paulo.

Como os dados até aqui nos informam, estes músicos não seriam pano de fundo para as *performances* de Elis Regina. Ao contrário, figurariam como personagens desta trama, que fazia pontes entre a música e o teatro. Como uma trupe de circo chinfrim, eles se fantasiavam para contar a “gloriosa” trajetória do artista brasileiro.

¹¹² Matéria do *Diário do ABC* (Domingo, 17 /08/1975).

¹¹³ *idem*, *ibidem*.

O negócio da maquiagem no *show* é o seguinte: se tiver de tirar agora, ia ser difícil encarar o palco. Cada um de nós tem um personagem. Eu sou o Drácula. O Nenê é o Cowboy, o Crispim é o Super-Crispim, o Natan é o Espantalho e o César é o Palhaço.¹¹⁴

É com este olhar, que busca a independência criativa, ou que pelo menos se dispõe a um diálogo mais ousado em relação a uma indústria cultural, que Elis Regina e sua trupe revisitam os anos passados de suas trajetórias. Esta liberdade criativa, em *Falso Brillante* passa por questões como o respeito do tempo de produtividade artística, temática entre outras que nos conduzirão pelo segundo ato do espetáculo.



Imagem 4. Músicos e máscaras



Imagem 5 A trupe de Falso Brillante

Como dito, o monólogo de Tia Jura faz parte do segundo ato. “Acabado o monólogo entra em cena o mesmo carro bumbo inicial todo de preto, com músicos vestidos de preto como que imitando um enterro. Começa a gravação de “Tempo para Tudo” – Eclesiastes, capítulo 3, versículo 1 a 8.”¹¹⁵ Tais versos são entoados por Elis Regina à capela, ao estilo da leitura cantada por padres em missas:

- 1 Tudo tem seu tempo determinado, e há tempo para todo propósito debaixo do céu;
- 2 Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;
- 3 tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar;

¹¹⁴ José Wilson Gomes de Souza Apud Peninha Schmidt. “Elis e Cia”. *Revista Música*. Op. cit. p.18.

¹¹⁵ Roteiro do espetáculo. Op. cit.

4 tempo de chorar, e tempo de rir, tempo de prantear, e tempo de saltar de alegria.
 5 tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar;
 6 tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de deitar fora;
 7 tempo de rasgar; e tempo de coser; tempo de estar calado, e tempo de falar;
 8 tempo de amar, e tempo de aborrecer; tempo de guerra, e tempo de paz.¹¹⁶

Os versos conversam com a descrição da forma como Elis Regina se via no momento anterior ao contato com o grupo Macunaíma. De certa forma, ela se percebia vazia, sem clareza em relação aos caminhos a seguir depois de se libertar das amarras tecidas pelas mídias e pelo sistema de empresariamento que predominava no cenário brasileiro. De certa forma, este momento do espetáculo parece alertar para o fato de que o tempo de produção artística não é o de uma máquina. Ao artista deveria ser concedido o tempo de amadurecimento e mesmo de digestão de certas idéias. À criatividade não se poderia cobrar um tempo regular de produtividade. Esta defesa do tempo do artista já se fazia presente no discurso da cantora em entrevistas, como a concedida ao *Jornal do Brasil* em 1972.

Outro dia alguém reclamou: “Puxa, o Carlinhos Lira continua fazendo a mesma coisa”. Ora, você não pode culpar um cara de ser o que êle é, e a obra do cara é o que ele é. Ninguém é um ser conversível: hoje tem capota, amanhã não tem: um dia anda a 20, outro dia a 140. É um ser humano, não é uma máquina. Não acho que seja da maior importância fazer coisas novas. Acho que se tem que deixar os caras em paz. Não quer trabalhar, quer brincar o carnaval? E daí? “Ah, o Tom fica o dia todo no Veloso tomando chope e não faz música.” Olha pra trás e veja o que êle já fêz. O Tom pode se dar ao luxo de ficar dias no Veloso fazendo nada, porque o que ele fêz nenhum outro compositor fez. E tem mais, se está parado, parado é melhor do que muito cara por aí.¹¹⁷

Devemos lembrar que no período aqui citado, além das questões ligadas à televisão e ao esquema de empresariamento, a maioria dos artistas vivia a realidade de gravar praticamente um disco por ano, algo que também pode ser encarado como uma limitação das possibilidades de se apurar um trabalho ou deixá-lo fluir. A discografia de Elis Regina é um bom exemplo disto. Se pararmos para conferir as datas de lançamento de seus discos, constataremos que são raros os anos em que a cantora deixou de presentear seu público com um novo álbum.

Voltando ao roteiro do espetáculo, após a execução de *Tempo para tudo*,

¹¹⁶ Idem, *ibidem*.

¹¹⁷ “Elis verso e reverso”. *Jornal do Brasil* (03/01/1972).

O carro bumbo passou derrubando bonecos e se colocou no meio do palco. Os músicos tiram as capas pretas, estão todos de branco, abrem o carro bumbo, que está revestido de branco e de espelhos. Elis sai de dentro vestida de branco e pronta para cantar “Gracias a la vida” de Violeta Parra.¹¹⁸

Esta passagem parece pontuar o momento de redescoberta, de realização de seus gostos e vontades, como aponta o roteiro das cenas. Este despertar é agradecido em forma de canção, *Gracias a la vida*. Em imagens gravadas para o especial *Falso Brillante*, exibido pela TV Bandeirantes, assistimos a uma Elis Regina vestindo uma espécie de camisolão branco, cabelos bem curtos, olhos pintados e realçados em sua expressividade pela ausência de sobrancelhas e presença de longos cílios postiços. Os músicos estão ao seu redor, todos portando violões. A ambiência sonora nos remete a canções da fronteira sul. O clima é de descontração e mais uma vez o fator de união de um grupo em torno de trajetórias e de ideais próximos pautam a execução da canção, que finaliza com Elis Regina a sorrir e cantar os versos

*Asi yo distingo dicha de quebranto
Los dós materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto.
Gracias a la vida, gracias a la vida.*¹¹⁹

A idéia de contar a trajetória do artista brasileiro aqui parecia ter sido ampliada, a partir do lançamento de outras pontes, agora em relação à América Latina. É interessante notarmos que no Brasil, apesar das suspeitas levantadas pela polícia em relação a esta canção, Elis Regina não teve problemas nem no lançamento do espetáculo *Falso Brillante*, nem no do álbum homônimo do espetáculo, composto de dez canções que faziam parte daquele repertório.¹²⁰ Mas a censura argentina não veria com os mesmos olhos a presença da canção de Violeta Parra. Para o disco ser liberado na Argentina, a canção *Gracias a la Vida* deveria ser retirada do álbum. Elis se recusou a fazê-lo e seu álbum foi proibido. Em 1978, o disco continuava proibido por lá. É o que destacava a revista *Veja*.

¹¹⁸ Roteiro do espetáculo. Op. cit.

¹¹⁹ Canção gravada por Elis Regina em seu álbum *Falso Brillante*, de 1976.

¹²⁰ O disco *Falso Brillante* seria composto pelas seguintes canções, nesta ordem: Lado A – Como nossos pais (Belchior), Velha Roupas Coloridas (Belchior), Los Hermanos (A. Yupanqui), Um por todos (João Bosco e Aldir Blanc), Fascinação (F.D. Marchetti/ M. de Feraudy – versão: Armando Louzada) – Lado B – Jardins de Infância (João Bosco e Aldir Blanc), Quero (Tomaz Roth), Gracias a la vida (Violeta Parra), O Cavaleiro e os Moinhos (João Bosco e Aldir Blanc) e Tatuagem (Chico Buarque e Ruy Guerra).

Convidada a levar seu espetáculo “Transversal do Tempo” para uma temporada em Buenos Aires, a cantora Elis Regina respondeu com um sonoro não às pretensões do empresário Ronnie Scally. Motivo: “Enquanto meu disco (Falso Brillante) continuar proibido pela Censura Argentina não me apresento por lá”.¹²¹

Depois da execução de *Gracias a la vida*, o roteiro sugere um outro número, em que os músicos varrem o palco com vassouras prateadas em uma coreografia ao som de *Vida de artista*, de J. Strauss. A presença de vassouras prateadas parece alertar para a questão de que os menores acontecimentos da vida de um artista, os mais rotineiros, se superdimensionam quando expostos na mídia. Como lembra Walter Silva, “até a vassoura do artista precisa ser diferente, não é?”¹²² Mais uma vez nos deparamos com a crítica à imagem que as mídias construíam do artista brasileiro. Esta imagem, que punha em foco a glória, parecia varrer para debaixo do tapete as dificuldades de ser artista no Brasil. Camuflava o que o artigo de Walter Silva destaca como dura realidade: a classe dos músicos, composta por 140 mil profissionais, tinha um número de 80 mil desempregados. Aliando este trecho à trama que se desenvolve no espetáculo, percebe-se o despertar para um sentimento de classe, a do músico brasileiro, que, em sua maioria, vivia em dificuldade.



Imagem. 6. Elis Regina em Falso Brillante

¹²¹ Notícia apresentada na coluna *Gente*, da revista *Veja*, em (8/11/1978). p. 61.

¹²² “O show colorido de Elis Regina”. *Folha de S. Paulo*. Op. Cit.

Nesse momento encontramos, mais uma vez, um importante ponto na carreira da artista: o da valorização da figura do músico por Elis Regina. Ao formar com eles um grupo no palco, ao submetê-los ao mesmo “treinamento” do Macunaíma, como se fossem uma grande trupe, confere a eles uma importância incontestável. Por outro lado, levanta uma questão: se todos ali são chamados a representar, ou seja, a praticar uma atividade com a qual não têm grande familiaridade, não estariam mostrando um pouco o ridículo da situação do músico, que tem que fazer de tudo um pouco pra sobreviver? Como verificamos, é a imagem de um artista de circo que ali é lembrada, aquele que, levando a arte aos recantos do país, faz do improviso sua forma de viver. É com este “artista-povo” que a trupe de Elis Regina se identifica. *Los Hermanos*, de A. Yupanqui,¹²³ figura, ao lado de *Gracias a la vida*, como uma canção de raiz gauchesca. Tanto no roteiro do espetáculo quanto em seus áudios *Los Hermanos* é a canção que Elis Regina, sentada em um balanço, oferece aos seus colegas de profissão. A presença desta canção parece reiterar a idéia de uma associação da trajetória do artista brasileiro com a dos artistas da América Latina, sem esquecer a lembrança das origens gaúchas da própria cantora.

*Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
En el valle, en la montaña
En la pampa y en el mar
Cada cual con sus trabajos
Con sus sueños cada cual
Con la esperanza adelante
Con los recuerdos de atrás
Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar.*

O trecho da canção que aqui destacamos celebra encontros que transgridem fronteiras a partir das proximidades de vivências. Vivências estas que apontam um desejo comum, o de liberdade. É o que se percebe nos versos finais da canção: “Y una hermana mui hermosa/ que se llama libertad”. Num momento em que a presença de ditaduras marcava o cenário latino-americano, a mensagem da canção, aliada à trama que se desenvolve no espetáculo, testemunha a tomada de consciência desta proximidade. Bem analisado, o desejo de liberdade ronda todo o espetáculo *Falso Brillante* - a conquista desta sonhada liberdade, tão necessária para a criatividade artística, seja ela em relação a uma indústria cultural ou à ditadura militar. A partir

¹²³ A canção aqui citada também está presente tanto no espetáculo como no Álbum homônimo.

disto, a canção em *Falso Brillhante* parece convidar os tantos “hermanos” a esquecer as diferenças e se apegar neste ideal comum para, em seu nome, lutar.

Em seguida à apresentação de *Los Hermanos*, o roteiro indica a execução de outra canção que também entrou para o disco *Falso Brillhante: Quero*, de Thomas Roth.

*Quero ver o sol atrás do muro
 Quero um refúgio que seja seguro
 Uma nuvem branca sem pó, nem fumaça
 Quero o mundo feito sem porta ou vidraça
 Quero uma estrada que leve a verdade
 Quero a floresta em lugar da cidade
 Uma estrela pura de ar respirável
 Quero um lago limpo de água potável
 Quero voar de mãos dadas com você
 Ganhar o espaço em bolhas de sabão
 Escorregar pelas cachoeiras
 Pintar o mundo de arco-íris.
 (...)*

A canção demonstra sintonia com a atmosfera que aqui se constitui, reforçando os desejos de liberdade a partir de uma mensagem que traz consigo a esperança por um mundo melhor. Os versos que indicam tantos querer e vontades também apontam uma negação, a do modelo de mundo em que então viviam. Assim, podemos entendê-la como uma crítica às restrições, tanto as impostas por uma ditadura, quanto pelo próprio capitalismo. “Cobrir de flores campos de aço”. Estava aí o desejo de paz diante de tantos males trazidos pelo modelo de mundo na canção negado. E mais, o desejo por mudanças. Tal temática conversa com as de outras canções presentes no cenário dos 1970, demonstrando aproximações com manifestações contra-culturais e com a ideologia *hippie*. A gravação desta canção no disco *Falso Brillhante* nos remete a esta atmosfera. Com voz suave e uma interpretação marcada pela leveza, Elis Regina canta os versos da canção de Thomaz Roth. A ambiência sonora é composta pela presença da percussão, violões, flautas, dentre outros instrumentos. No espetáculo, esta idéia é reforçada pela imagem de Elis cantando “sobre um lindo balanço cheio de flores”.¹²⁴

O cenário de restrições impostas pela ditadura é apresentado em *Falso Brillhante* por canções como *Jardim de Infância* de João Bosco e Aldir Blanc.

¹²⁴ Walter Silva. “Um disco de fazer inveja”. *Folha de São Paulo*. (16/02/1976). Artigo sobre o disco *Falso Brillhante*.

*É como um conto de fadas
 Tem sempre uma bruxa pra apavorar
 Um dragão comendo gente
 A bela adormecida sem acordar
 Tudo o que o mestre mandar
 E a cabra-cega roda sem enxergar
 E você, se escondeu
 E você, se esqueceu
 Pique, palcos tem distâncias
 Pés pisando em ovos, vejam vocês
 Um tal de pula fogueira
 Pistolas, morteiros, vejam vocês
 Pega a malhação de Judas
 E quebra-cabeças, vejam vocês
 E você se escondeu
 E você não quis ver
 Olha o bobo na berlinda
 Olha o pau no gato
 Polícia e ladrão
 Tem carniça e palmatória
 Bem no meu portão
 Você vive um faz-de-conta
 Diz que é de mentira
 Brinca até cair
 Chicotinho tá queimando
 Mamãe posso ir
 Pique, palcos, tem distância
 Pés pisando em ovos
 Bruxa, dragão
 Um tal de pula fogueira
 E a cabra-cega vai de roldão
 Pega a malhação de Judas
 E um passarinho morto no chão
 E você, conheceu
 E você, aprendeu.*

Utilizando-se de alegorias que remetem ao universo de histórias e brincadeiras infantis, a canção se propõe a refletir sobre a presença da ditadura no cenário brasileiro. Constrói um ambiente de medo – um sentimento de estar sendo vigiado –, apontando para um momento em que era necessário “pisar em ovos” para não ser pego por bruxas, dragões, dentre outros seres apavorantes. Ou seja, pela ditadura e seus mecanismos de repressão. De alguma forma, a canção nos coloca diante de um processo em que a ditadura que se enrijece, se valendo para isto de mecanismos como o AI-5 e a própria ação da censura.

O clima de medo sugerido na letra é reiterado e ampliado pela interpretação que Elis Regina dá à canção no álbum *Falso Brilhante*. A forma cortante como entoava palavras presentes

nos primeiros versos – como apavorar, acordar e enxergar – confere à canção um certo tom sombrio que, em dado momento, é reforçado pelo som do órgão (logo após os versos “chicotinho tá queimando/ mamãe posso ir”).

A canção ainda remete à presença da alienação, figurada em personagens como a de uma bela adormecida que se esconde no sono. Mas que despertará ao longo desse processo, talvez da forma mais dura, sofrendo as conseqüências das medidas adotadas pelo regime militar no cotidiano brasileiro daquele período. É o que nos apontam os versos finais da canção (E você, conheceu/ E você, aprendeu). Esta última palavra Elis Regina pronuncia se valendo dos tons mais graves, em prolongamentos que levam a sussurros, dando à canção um ar ainda mais sombrio. É como se, em dado momento, as conseqüências de se viver em uma ditadura batessem à porta, obrigando ao despertar, ao doloroso conhecimento de estar vivendo aquela realidade.



Imagem 7. Elis e um dos bonecos de Falso brilhante

Outra canção, da mesma dupla de compositores, que faz parte de repertório do espetáculo e que de alguma forma favorece uma leitura contextualizada num ambiente ditatorial, é *Mestresala dos mares*. A canção exalta o Almirante Negro, como ficou conhecido João Cândido, líder da Revolta da Chibata. Ao destacar a imagem de João Cândido, a canção o associa a uma outra figura libertária: o Dragão do Mar, como ficou conhecido Francisco José do Nascimento, jangadeiro cearense que se envolveu, na segunda metade do século XIX, em lutas abolicionistas, tendo, como prático na Capitania dos Portos, fechado o Porto de Fortaleza ao tráfico de escravos para outras províncias. Tal gesto, inclusive, custou-lhe o cargo.¹²⁵ Desta forma, a canção dá voz ao que subverte a ordem, ao que tenta romper com a estrutura política nacional, tornando herói o

¹²⁵ cf www.dragaodomar.org.br.

anti-herói. Em um período de ditadura, onde os que tentaram lutar contra ela foram duramente punidos, a exaltação a uma figura “maldita” ganha relevância.¹²⁶ Faz lembrar que as lutas que pareciam não ter glória, que foram sufocadas e passaram por um desejo de esquecimento por parte da oficialidade, não foram, nem serão esquecidas. Deve-se acrescentar que, por meio de um olhar para as histórias do passado, a canção referencia os heróis da luta contra a ditadura.

*Há muito tempo nas águas da Guanabara
O dragão do mar me apareceu
Na figura de um bravo feiticeiro
A quem a história não esqueceu*

*Conhecido como navegante negro
Tinha a dignidade de um mestre-sala
E ao acenar pelo mar na alegria das regatas
Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas
Jovens polacas e por batalhões de mulatas*

*Rubras cascatas, jorravam das costas dos santos
Entre cantos e chibatás
Inundando o coração do pessoal do porão
Que a exemplo do feiticeiro gritava,
Então*

*Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
Glória à farofa, à cachaça, às baleias
Glória a todas as lutas inglórias
Que através da nossa história
Não esquecemos jamais
Salve o navegante negro*

*Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas faz muito tempo...*

É o herói extra-oficial que ganha destaque aqui. As duas últimas estrofes, como pede a canção, são cantadas com força e intensidade por Elis Regina no espetáculo *Falso Brilhante*. Elis reconverte sua potência vocal, agora dando voz aos pedidos de glórias aos “verdadeiros” heróis da nossa história.

¹²⁶ Napolitano destaca que, nos anos mais difíceis da ditadura, “o grau de violência do regime ultrapassaria os limites do imaginável. Aos jovens engajados restavam duas tristes opções: silenciar-se e recolher-se nos pequenos espaços de resistência cotidiana ou arriscar-se a morrer, não gloriosamente, nas barricadas, mas anonimamente nos porões da tortura.”(Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira*. Utopia e massificação. Op. cit.,p.79).

Na interpretação que a cantora dá à canção neste espetáculo, são destacados os tons de ironia e deboche, que muito conversam com a atmosfera de *Falso Brillhante*, como já pudemos verificar em momentos anteriores. A interpretação é marcada pela irreverência da cantora, que faz uso de uma articulação, ou melhor, de uma desarticulação das palavras que referencia a figura de um bêbado. O bêbado, figura normalmente associada ao que não deve ser levado a sério, torna-se nessa interpretação o narrador ideal de uma história, o que apresenta pertinência no caso dessa canção se pensarmos que, dentre outras coisas, ela destaca alguns elementos do universo boêmio, de uma vida aparentemente sem glórias, marcado pela presença das “mocinhas francesas”, das glórias à farofa e à cachaça. Se bem pensarmos, estas figuras inglórias estão em sintonia com a imagem de artista popular que se desenha em *Falso Brillhante*, o do artista de circo. Ao cantar *Mestre-sala dos Mares*, Elis brinca de bêbado, um bêbado língua-solta, que não mede palavras, e que diante de interdições a sua fala, diria: falo mesmo!

Esta canção foi um dos sucessos de Elis Regina do disco anterior, o *Elis*, de 1974, ano em que fez um *show*¹²⁷ com a presença de outros artistas, na inauguração do Teatro Bandeirantes, que agora recebia *Falso Brillhante*. Ao assistirmos ao vídeo desta apresentação, nos depararemos com outra postura da intérprete ao cantar o *Mestre-Sala dos Mares*. Estamos, novamente, diante da multiplicidade de sentidos presentes numa canção e de formas de se construírem as suas mensagens.¹²⁸

Nesta interpretação para *Mestre-Sala dos Mares*, Elis Regina opta por um cantar pausado, que preza pela boa articulação das palavras, onde por vezes cada uma delas é cuidadosamente pronunciada, como se o conteúdo ali expresso tivesse que ser ouvido com atenção, ou seja, é feito novamente um exercício de reconversão, o apuro técnico trabalhado em favor do (s) sentido (s). A postura da cantora no palco está associada a essa questão. Neste vídeo perceberemos Elis se posicionar como uma narradora, que alia a seu canto todo um gestual ao se direcionar para a

¹²⁷ Imagens deste *show* estão no DVD *Doce de Pimenta*, lançado pela EMI em 2006.

¹²⁸ Uma entre outras modalidades de discurso, a canção é uma forma de representar a realidade e esta, como lembra Brito, é sempre “... dependente de apreensão, [pois é] o reino dos sentidos possíveis. Plurais, esses sentidos instauram um mundo marcado pelo movimento e pela incompletude – já que os sentidos sempre poderiam, podem e poderão ser outros, e são instaurados continuamente de forma provisória, mediante lutas. Mas a necessidade de localização no mundo exige a busca da *unidade*, tornando estável o que por natureza é fluido. Prender as coisas às palavras é a forma que encontramos para impor essa estabilização ao mundo. Esta unidade é construída imaginariamente, pois nada indica de antemão que o sentido deveria ser um em meio a todas as possibilidades existentes. Não há inscrição alguma na realidade que acene para um estado pré-discursivo responsável por definir originariamente um sentido a ser dado às coisas.” (Eleonora Zicari Costa de Brito. “História, historiografia e representações” In: Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p.31).

platéia. Ali encontramos uma Elis de olhar arregalado, inquieto, direcionado ao público, como se o convidasse a ouvir uma história que merecia cuidadosa atenção para compreensão da profundidade de sua mensagem. A articulação bem marcada das palavras ganha maior destaque em expressões como “navegante negro”, principalmente quando consideramos ter sido esta a expressão encontrada para substituir “almirante negro”, constante na versão original da canção, ainda sem o veto da censura. “Almirante Negro” era inclusive o título da canção, mas, como lembra Aldir Blanc, os censores

Não chegaram nem a ler o conteúdo da letra, cortaram a associação entre almirante e negro. (...) Com novo título a música voltou para a Divisão da Censura e foi barrada novamente. (...) tivemos uma idéia louca, dar um toque surreal no samba e trocamos algumas palavras como sangue e começamos a botar glória à farofa, às baleias, e assim a música foi liberada e a Elis Regina e João Bosco gravaram. (...) Uma vez um policial me disse: “Vocês estão trocando as coisas e não estão descobrindo que a causa sistemática da censura na música não é chibata, sangue. É que vocês estão fazendo apologia do negro, aí a gente tá cortando.” Eu lembro que saí daquele lugar em estado de choque. Nunca tinha visto uma manifestação oficial do Estado, racismo institucional, e fiquei muito chocado.¹²⁹

Se a alcunha de João Cândido fora proibida, a própria figura histórica a ela relacionada e a mensagem por ela repassada encontrariam no quase soletrar de Elis uma saída para que fosse devidamente destacada e transmitida.

Em 1981, Elis Regina apresentou esta mesma canção em um programa de televisão no Chile. Nesta apresentação, Elis canta alguns versos que, possivelmente, foram censurados e que dão à canção novos sentidos. A canção que antes exaltava a figura de João Cândido, mas se valendo de um discurso não oficial, ganha tons de oficialidade. As glórias não são mais ao “navegante negro”, mas ao “Almirante negro”, termo que ao pronunciar, Elis trata de destacar através de uma articulação pausada. Termos como “regatas” é substituído por “fragatas”. A irreverência e leveza aparecem como as características marcantes desta interpretação. As mudanças na letra e a interpretação da cantora parecem destacar que o momento do reconhecimento das lutas que foram tidas um dia como “inglórias” havia chegado, não era mais uma reivindicação. A postura no palco é a de quem conta uma história, mas em tons bem mais leves que a da gravação de 1974. Ainda devemos destacar que, nesta versão, o verso “que a exemplo do feiticeiro gritava então” foi substituído por “que a exemplo do marinheiro gritava não”. O “não” que é destacado por Elis muda o sentido da frase, pois, de certa forma, reconhece

¹²⁹ Aldir Blanc em entrevista ao site www.censuramusical.com.

em João Cândido um líder, além de mais uma vez reconhecer seu lugar institucional através da substituição do termo feiticeiro por marinheiro. Outra mudança escancara a percepção dos autores da canção em relação à violência dos que sufocaram a revolta da chibata, violência esta que, de certa forma, serve de pretexto na canção para falar da violência por muitos sofrida pelas repressões impostas pelo regime autoritário. Tal mudança é a que se dá nos versos “Rubras cascatas, jorravam das costas dos santos/ Entre cantos e chibatas”, que passam a ser cantados assim: “Rubras cascatas, jorravam das costas dos negros/ Pelas contas das chibatas.”

Voltando ao espetáculo *Falso Brilhante*, vimos, anteriormente, que Elis Regina vincularia o êxito de sua proposta a três compositores: à bem-sucedida dupla João Bosco e Aldir Blanc e a Belchior. Deste último compositor, fariam parte tanto do espetáculo quanto do disco as canções *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*. Ao falar da presença destas canções em *Falso Brilhante*, Belchior recorda: “Ela [Elis Regina] concordava que aquelas músicas nem encaixavam tão bem assim no seu roteiro, mas que sentia que ali tinha uma coisa muito importante a ser dita e ela não queria que ninguém dissesse antes dela”.¹³⁰ As duas canções abrem o disco e sua temática guarda proximidade: o diálogo entre o novo e o antigo.

Como nossos pais consagrou-se como um grande sucesso da cantora, senão o maior. Em forma de versos, a canção chega à difícil conclusão:

*Minha dor é perceber que apesar de termos feito
Tudo, tudo, tudo o que fizemos
Nós ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como nossos pais.*

A canção assim parecia referenciar a geração dos 1960, destacando que, apesar de tantos esforços em direção a uma mudança do mundo capitalista pela via dos hábitos e costumes, com discussões voltadas a temas como liberdade de expressão, de orientação sexual, por exemplo, “Eles venceram e o sinal está fechado/ Pra nós, que somos jovens”. Noutras palavras, os jovens idealistas agora estariam acomodados às velhas estruturas político-sociais, portanto teriam sido vencidos pela simples passagem do tempo.

No período em que *Falso Brilhante* estava em cartaz, Elis Regina gravou um clipe de *Como nossos pais* para o programa *Fantástico*, da Rede Globo. Em cena, a cantora e sua trupe

¹³⁰ Belchior Apud Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. *Revista Rolling Stone Brasil*, nº 4, Janeiro de 2007, p. 94 e 95.

portavam os figurinos do espetáculo, num cenário composto pelos bonecos também retirados do *Falso Brillhante* e por uma lona de circo. Assim, tentava-se transplantar para a tevê a ambiência de um espetáculo circense, porém desta vez o pacote viera pré-formatado, de certa maneira, até a tevê – a idéia não fora gestada ali –, como resultado de um projeto que fizera por merecer figurar naquele horário. A perspectiva de Elis Regina de o próprio artista construir sua identidade para depois negociá-la ou não com quem quer fosse parecia, afinal, viável.

Para interpretar esta canção, Elis Regina referencia o universo do *rock*. É o que pode perceber quem se aventurar a assistir tal vídeo ou mesmo ouvir a canção no álbum *Falso Brillhante*. Com arranjos onde o som da guitarra aparece como um dos elementos principais, nos deparamos, nessa versão de *Como nossos pais*, com uma interpretação arrojada, marcada por um cantar rasgado, que dá ainda mais vigor às palavras ali presentes.

No vídeo, a estes elementos associa-se todo um gestual: olhos arregalados e expressivos, mão que se movimenta no ar de maneira firme e violenta, a testa por vezes franzida conferem à interpretação um tom de inquietude e mesmo de indignação com a constatação do que na canção era dito. Ao falar da gravação desta canção, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello destacam que “Elis Regina aproximou-se da linguagem pop, o que nunca ocorrera antes. Com essa atitude, seguida da consagração dessa canção no disco do show, iniciou-se o caminho de incorporação da música pop à música popular brasileira.”¹³¹

Posição semelhante à da dupla de pesquisadores apresenta o compositor Belchior, que, ao falar desta gravação de Elis, lembra que ela “aproximou nossa geração, que de alguma forma era pop, das grandes vertentes da música popular brasileira.”¹³²

Como pontuamos anteriormente, estamos lidando com um momento em que a idéia de MPB havia se ampliado, incorporando novas experiências sonoras. Sem contar a participação da própria indústria fonográfica nesse fenômeno, ao mostrar-se receptiva ao *pop* e às novas sonoridades como forma de ampliar e aquecer o mercado. A menção a Belchior aponta para o aparecimento, na década de 1970, de importantes nomes vindos do Nordeste e que contribuíram para alargar ainda mais o campo sonoro da MPB.

¹³¹ Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol 2: 1958 – 1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 219.

¹³² Belchior Apud Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. *Revista Rolling Stone Brasil* Op. cit., p. 95.

Uma coisa curiosa aconteceu quando a Tropicália foi traduzida localmente Brasil afora: em cada lugar ela assumiu uma conotação diferente. Por exemplo – enquanto no Rio e São Paulo parte da libertação tropicalista incluía a licença para explorar o rock, no Nordeste essa liberdade significava a eletrificação de tudo o que já estava á mão (ou no ouvido): baião, coco, xaxado, martelos, maracatus, frevos. A mistura ferve no início dos 70 e, a partir de 1975, é filtrada afinal para o sul, numa curiosa volta ao princípio. No que pode muito bem ser a maior presença da música nordestina no mercadão brasileiro desde Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, grandes grupos de cantores e compositores nordestinos fazem sucesso em diferentes proporções e de acordo com seus talentos diversos. Do Ceará vem Belchior, Fagner e Ednardo, os imediatamente mais visíveis graças às novelas e à Elis Regina; e a cantora Amelinha, que aparece para o público um pouco mais tarde. De Pernambuco, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que se destacam imediatamente depois. Da Paraíba, Elba Ramalho e, na leva final, Zé Ramalho, com um trabalho quase psicodélico, e uma vertente diferente apurada com um nome que preferiu não “descer”, Lula Cortes.¹³³

Para interpretar a outra canção de Belchior, *Velha Roupa Colorida*, no álbum *Falso Brilhante*, Elis Regina se vale de um cantar ainda mais rasgado, numa linguagem que, aliada aos arranjos feitos para a canção, referencia, novamente, o *rock*.

*Você não sente e não vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer
 O que há algum tempo era novo, jovem
 Hoje é antigo
 E precisamos todos rejuvenescer.
 Nunca mais teu pai falou: “She’s leaving home”
 E meteu o pé na estrada like Rolling Stones
 Nunca mais você buscou sua menina
 Para correr no seu carro, loucuras, chiclete e som
 Nunca mais você saiu na rua em grupo ou reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento
 Amor e flor, que é do cartaz
 No presente, a mente, o corpo, é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 (...)*

Mais uma vez Belchior faz alusão à geração de 1960, mas apontando para o que parecia inevitável, ou seja, as mudanças que o tempo traz. Tais mudanças cultivariam uma necessidade, a de rejuvenescer, manter-se contemporâneo. Esta mensagem conversa com muitas das questões que até agora refletimos em *Falso Brilhante*, sendo este desejo de manter-se contemporânea, atualizar-se, uma marca de Elis Regina neste momento. Tal vontade impulsionaria a cantora a

¹³³ Ana Maria Bahiana. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 266.

buscar a novidade, ficando reconhecida como uma reveladora de novos compositores. Foi assim com Milton Nascimento, a dupla João Bosco e Aldir Blanc, Tim Maia, Belchior e tantos outros. Em entrevista à revista *Música*, esta questão é assim comentada pela cantora:

Ainda que o pessoal acredite piamente que a transação é abrir a boca e cantar, tem outras coisas, como postura perante a vida, perante sua época, perante o tempo... Pessoas que cantam bem há muitas, mas tem que ter alguma coisa além de cantar. Você descobre isso pelo repertório.¹³⁴

Esta vontade de se manter contemporânea seria traduzida pela mídia da época como uma ânsia de mudança. É o que verificamos em manchetes como as do *Jornal da Tarde*, “Elis Regina: uma nova cantora”, ou da revista *Veja*, intitulada “A transformação de Elis”.

Nesta matéria da revista *Veja*, a trajetória da cantora é lembrada e alguns nomes ligados à música brasileira e à própria Elis ali emitiram opinião, reiterando um discurso que, em diferentes momentos da carreira da cantora, se fez presente: o reconhecimento como maior cantora brasileira. Entre as opiniões colhidas, figura a do radialista e produtor de *shows* Walter Silva, um dos responsáveis pela revelação de Elis Regina ao público paulista. Como crítico musical, Walter Silva acompanhou a trajetória da artista, comparando Elis Regina com grandes nomes do cancionero universal. Para ele, Elis seria “nossa Edith Piaf, a nossa Amália Rodrigues, a nossa Judy Garland, a nossa Libertad Lamarque, a única estrela de categoria internacional que o Brasil já teve (...) Benditos os olhos que já viram Elis Regina cantar e Pelé jogar.”¹³⁵

Ainda podemos destacar opiniões como as de João Bosco, Mièle, Roberto Menescal e Vinicius de Moraes.

Acho Elis a maior cantora que o Brasil já teve em qualquer época. Admiro tanto sua capacidade de duração quanto de renovação. Nosso relacionamento é superaberto. Quem a conhece bem de perto vê que a cada dia de espetáculo, a cada faixa de disco, ela se supera. Um processo violento e contínuo de superação de si mesma. Elis é uma pessoa extremamente corajosa. [João Bosco]

(...)

Já a vi, e já a li, rotulada das mais diferentes maneiras. Mas a verdade é que em todas as fases de sua carreira, tanto público como crítica sempre tiveram que engolir Elis Regina porque, distribuindo muito mais talento que simpatia, Elis Regina é a primeira, a segunda e a terceira cantora do Brasil. [Mièle].

(...)

¹³⁴ Elis Regina Apud Peninha Schmidt. *Elis e Cia*. Op. Cit, p. 15.

¹³⁵ Walter Silva apud “A transformação de Elis”. *Revista Veja*, Nº 386 (28/01/1976), p. 28 e 31.

Foi um negócio parecido com o que senti ao ouvir João Gilberto. [momento em que conheceu Elis] Fiquei vidrado mesmo (...) Acho que Elis Regina é um pouco Vinícius de Moraes – está sempre começando. Quando você menos espera, lá vem ela toda entusiasmada, inteiramente imprevisível. Apesar de não ser fácil lidar com ela, é uma pessoa tão incrível que merece todo o crédito profissional. [Roberto Menescal]

(...)

Aquela mulher não é fácil. Muito temperamental, imprevisível nas suas reações. Mas nenhuma cantora brasileira tem, como ela, tamanha sensibilidade para ritmo e divisão. Ela está mais tranqüila agora. “e diagnostica a possível causa:” [Veja] O casamento com o Cesinha. [Vinicius de Moraes].¹³⁶

Maior cantora brasileira e em processo permanente de renovação, estavam aí algumas das características atribuídas a Elis Regina e que contribuía para a construção de uma imagem a seu respeito, ligada, sobretudo, ao fator qualidade. Na matéria da revista *Veja*, Elis Regina e seu espetáculo *Falso Brillhante* colhiam grandes elogios.¹³⁷ Na verdade, muitas são as matérias de jornais que tomaram posição semelhante frente a esse episódio. A crítica paulista apontou *Falso Brillhante* como o melhor espetáculo do ano de 1975, sendo também um sucesso de público ao permanecer em cartaz por 14 meses no palco do Teatro Bandeirantes.

Ao lembrar de *Falso Brillhante*, Tutti Maravilha¹³⁸, amigo pessoal de Elis Regina, que presenciou momentos daquele espetáculo, nos dá depoimento sobre a inquietude da cantora frente o objetivo de estar em permanente renovação:

¹³⁶ Idem. p. 31.

¹³⁷ Mas não foram apenas flores que apareceram no caminho de *Falso Brillhante*. Na mesma reportagem da revista *Veja* a exigência de Miriam Muniz e Naum Alves, diretora e cenógrafo do espetáculo, de participação de 5% para cada um na renda da bilheteria é destacada. Segundo a reportagem, o advogado da *Trama*, Edmar Tommy, o combinado com Miriam e Naum seria um pagamento fixo, além de lembrar que um contrato escrito não teria sido assinado entre as partes. Ainda é mencionado que os envolvidos no caso mostravam-se dispostos a entrar em acordo. A discussão colocava em pauta questões ligadas a direito autoral. Ao lembrar do episódio, em entrevista a Regina Echeverria, Miriam diz que o roteiro do espetáculo foi criado com a participação de todos sob sua coordenação. A diretora ainda destacaria: “fui a coordenadora do espetáculo, de criação, o texto é assinado por mim, duas coisas das quais abri mão nos direitos para ele.” (Miriam Muniz Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*, 3ª edição – São Paulo: Globo, 1998, p.93).

Em artigo assinado por Walter Silva, na *Folha de São Paulo* em 25 de março de 1976, é comentada a resolução da ação movida por Miriam, através da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, contra a *Trama*: “O ‘Diário da Justiça’ de ontem publica a sentença exarada pelo juiz de direito Carlos Osório de Andrade Cavalcanti, que dá ganho de causa à firma da cantora, de cuja renda com o espetáculo ‘Falso Brillhante’ haviam sido ‘seqüestrados’ 16, 66%. A sentença tem vigência a partir do dia 19 de março passado” [Walter Silva. “Elis Regina ganha na justiça”. *Folha de São Paulo* (25/03/1976)].

Walter Silva ainda destaca que haveria uma primeira ação, esta movida pela sociedade arrecadadora e, segundo Edgard Silveira, mencionado como advogado da *Trama*, “...já nesse despacho se encontra o desfecho para a outra ação, que também trata de cobrança de direito autoral” [Edgard Silveira Apud Idem].

¹³⁸ Tutti Maravilha é uma importante figura da cena cultural de Belo Horizonte. Na década de 1970, quando conheceu Elis, esteve envolvido na área de produção de espetáculos e jornalismo. Hoje está à frente do programa Bazar Maravilha, na Rádio Inconfidência. Neste programa, que vai ao ar de segunda à sexta, das 14 às 16 horas, Tutti

A cada dia ela fazia aquilo com uma garra que era impressionante. Para você ter uma idéia, depois de seis meses que o espetáculo estava em cartaz, eu estava lá e a gente ia para o teatro juntos. E ela era muito profissional, ela chegava no teatro uma hora e meia antes. E aí, um dia (...) ela falou assim: “Tutti, na hora que os músicos chegarem (...) você vai no camarim deles e diga que eu quero uma reunião com todos eles depois do espetáculo de hoje”. Aí eu falei assim: tá bom. Mas ela falou de um jeito bravo. (...) Aí rolou o espetáculo, acabou o espetáculo: reunião! Aí foi no camarim deles, que era um camarim maior. (...) Ela simplesmente falou assim: “olha gente, tudo bem, o espetáculo é um sucesso, lotado o teatro, vocês estão ganhando muito dinheiro (...), mas vocês estão fazendo tudo muito igual, eu não estou gostando. Nós não podemos fazer isso. Eu quero que vocês criem, façam diferente. Não vão mudar o roteiro, nem nada. É fazer um arranjo diferente...” Mas ela falou isso brava! E foi bacana bicho. Porque o espetáculo tomou outro gás no dia seguinte.¹³⁹

As transformações, digo melhor, novidades, apresentadas em *Falso Brilhante* devem ter instigado o público e a crítica sobre o que viria depois. A resposta não demoraria, viria no mesmo ano em que se encerraria a temporada daquele espetáculo: a estréia, no final de 1977, do espetáculo *Transversal do Tempo*, em Porto Alegre.



Imagem 8. Elis Regina com um dos figurinos de Falso Brilhante.

presta homenagem diária a Elis Regina através do quadro “Hora da Comadre”, em que são apresentadas canções da intérprete.

¹³⁹ Entrevista a mim concedida em Belo Horizonte em julho de 2008.

Capítulo 2

Transversal do Tempo

*Lá vem o canto, o berro de fera
Lá vem a voz de qualquer primavera
Lá vem a unha rasgando a garganta
A fome, a fúria, o sangue que já se levanta*

(Milton Nascimento e Fernando Brant, *Raça*)

Como *Falso Brillhante*, *Transversal do Tempo* é um espetáculo que gerou um disco homônimo. A diferença fica por conta da forma escolhida para gravar o disco: ao invés do registro em estúdio, optou-se pela gravação ao vivo, durante a temporada carioca do espetáculo. Neste disco estão presentes dez canções que fizeram parte do espetáculo.¹ Do repertório do espetáculo *Transversal do Tempo* também fizeram parte algumas canções do disco anterior de Elis Regina, o *Elis*, de 1977, sendo que algumas não entraram para a seleção do álbum *Transversal do Tempo*, como é o caso da canção-título do espetáculo, de autoria de João Bosco e Aldir Blanc, além de *Romaria*, de Renato Teixeira; *Qualquer dia*, da dupla Ivan Lins e Vitor Martins; *Morro Velho*, de Milton Nascimento; *Caxangá*, de Milton e Fernando Brant, e *A dama do Apocalipse*, de Natan Marques e Crispin Del Cistia; que fizeram parte do espetáculo, mas não entraram no álbum ainda podemos destacar canções como *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil; *Gente*, de Caetano Veloso; *Aquarela Brasileira*, de Silas de Oliveira, e *Meninas da cidade*, da então novata Fátima Guedes.

Estas primeiras indicações do repertório do espetáculo nos colocam diante de um importante dado, que também nos ajudou na reflexão de *Falso Brillhante*, ou seja, a necessidade de intercruzarmos diversas fontes para nos aproximarmos da atmosfera deste espetáculo, já que

¹ *Fascinação* (F.D. Marchetti-M. de Feraud, versão de Armando Louzada), *Sinal Fechado* (Paulinho da Viola), *Deus lhe pague* (Chico Buarque), *O rancho da goiabada* (João Bosco e Aldir Blanc), *Construção* (Chico Buarque), *Saudosa Maloca* (Adoniran Barbosa), *Boto* (Tom Jobim), *Cão sem dono* (Sueli Costa e Paulo César Pinheiro), *Meio-termo* (Lourenço Baeta e Cacaso), *Corpos* (Ivan Lins e Vitor Martins) *Querelas do Brasil* (Maurício Tapajós e Aldir Blanc) e *Cartomante* (Ivan Lins e Vitor Martins).

registros na íntegra não são acessíveis² e mesmo se fossem, não dispensariam tal diálogo.³ Esta opção ainda nos permitirá uma melhor reflexão sobre algumas questões que envolvem o espetáculo. Assim, o disco *Transversal do Tempo* nos servirá de guia, mas a ele agregaremos outros importantes registros, como as notícias e entrevistas sobre o espetáculo, partes de um especial para a TV Bandeirantes – algumas delas fazem citações diretas ao espetáculo e outras com ele se comunicam –, um vídeo de uma apresentação feita em Portugal, etc.⁴

Quem hoje se aventurar a colocar o disco ou CD *Transversal do Tempo* em seu aparelho de som, logo de início ouvirá Elis Regina cantar *Fascinação*, canção também presente no espetáculo e no disco *Falso Brillhante*, mas em versão diferente, tanto em relação à interpretação quanto ao arranjo. Em *Transversal do Tempo* a atmosfera é composta pela sonoridade eletrônica dos teclados – na primeira o piano é que é o destaque – e tem como ápice o fechamento da canção, com Elis Regina soltando a voz em um prolongamento do último verso – “És fascinação, amor”.

O espetáculo começava com a canção que abria e fechava o *Falso Brillhante*. A associação entre os dois espetáculos ainda poderia ser feita pelo figurino de Elis Regina, pois cantava vestida de branco, como no espetáculo anterior. Mas após o belo fechamento da canção, o vestido branco caía. Sinal de alerta: não é *Falso Brillhante* que vem aí.

Todas as coisas são importantes no momento em que estão acontecendo. Depois, continuam importantes, mas na medida do passado. O que eu quero mostrar, quando deixo o vestido branco de lado e esqueço “Fascinação”, é que “Falso Brillhante” foi legal, mas acabou. Não sou saudosista; dou peso verdadeiro a tudo que já aconteceu na minha vida. Não ignoro “Falso Brillhante”, mas não o valorizo a ponto de ficar “castrada”.⁵

O vestido que caía deixava Elis Regina apenas com uma malha da cor da pele, como se estivesse nua, funcionando assim como uma espécie de metáfora visual para uma posição

² Na internet, fãs de Elis Regina disponibilizaram áudios que trazem quase todo o repertório do espetáculo. Em dados momentos eles podem ajudar, apesar da baixa qualidade de sua gravação. Além dos ruídos que o tempo pode ter proporcionado a estes registros, sua gravação parece ter sido feita da platéia. Assim, o som é abafado e distante. Os aplausos e conversas do público dificultam ainda mais a audição das músicas.

³ Como bem sabemos, registros como os fotográficos e de vídeo, por exemplo, são feitos a partir do olhar de quem registra. Esta questão é importante, pois nos faz lembrar que, mesmo se houver registros na íntegra, eles não dariam conta da totalidade de questões que envolveriam o objeto estudado, já que apareceriam como uma construção a partir deste objeto. Vale lembrar que o intercruzamento citado não deve ser confundido com um esforço por dar conta de uma totalidade de questões que envolvem o momento do espetáculo.

⁴ No vídeo gravado em Portugal, em 1978, Elis Regina e Cia fazem um *show* com o repertório de *Transversal do Tempo*, mas sem os figurinos e cenários deste espetáculo.

⁵ Elis Regina Apud “Novas dimensões de Elis Regina.” *Folha de S. Paulo* (14/03/1978).

contrária à rotulação, neste momento, vinculada ao sucesso de *Falso Brillhante* e às imposições que isto poderia trazer para a sua carreira. O sucesso do espetáculo não poderia servir de motivo para acomodações. A este respeito a cantora fala a Regina Echeverria em entrevista publicada nas “páginas amarelas” da revista *Veja*, quando questionada se depois de *Falso Brillhante* “não havia condições de apresentar um simples recital”⁶.

O artista não pode aceitar, em hipótese alguma, a rotulação de fora para dentro, quer dizer, toda e qualquer ação de cima para baixo tem que ser, imagino, rechaçada. Eu não posso, de nenhuma maneira, me sentir coagida. Porque, se eu começar a aceitar esse tipo de imposição de fora para dentro, eu estarei aceitando o rolo compressor. E me parece que várias áreas de nossa sociedade brigam hoje em dia, justamente, para não aceitar o rolo compressor.⁷

Elis Regina mostrava que era preciso manter a inquietude como forma de resistir às amarras que impediriam a criatividade artística. Estamos, de novo, diante de temas como o do esvaziamento do artista a partir de uma construção de sua imagem pela mídia. Assim, renovar-se aparece como uma necessidade. Questionamentos faziam-se necessários e em *Transversal do Tempo* eles não seriam poucos. Deve-se lembrar que, mesmo não se mantendo preso a *Falso Brillhante*, o novo espetáculo não negaria suas temáticas, algumas continuidades estariam presentes, como veremos ao longo do desenvolvimento deste capítulo.

Transversal do Tempo foi montado no momento em que Elis Regina tinha que cumprir um contrato com o teatro Leopoldina de Porto Alegre. Foi na capital gaúcha que ele estreou. Depois seguiu viagem pelo Brasil e Europa. Para a concepção do espetáculo foram convidados Maurício Tapajós e Aldir Blanc, que assumiram os papéis de diretores e roteiristas de *Transversal do Tempo*. A respeito dele os dois destacam:

Nos dias de hoje uma das palavras mais constantes no “que- país- é- este?” dos editoriais às esquinas, dos discursos às conversas de bêbado (o que, às vezes, vem a ser a mesma coisa) é Per-ple-xi-da-de. Em *Transversal do Tempo*, procuramos indagar as causas desse estado das coisas, tentamos indicar algumas vias de acesso à compreensão da zorra e até arriscamos uma ou outra profeciazinha. Obviamente isso foi feito dentro da nossa linguagem, a musical.⁸

⁶ Regina Echeverria. “O sinal está vermelho”. *Veja*. (25/10/1978).

⁷ Idem, ibidem, p. 4.

⁸ Aldir Blanc e Maurício Tapajós no encarte do álbum *Transversal do tempo*, lançado em 1978.

O discurso apresenta proximidades com a proposta (ou postura) de Elis Regina por discutir as questões de seu tempo. Como em *Falso Brilhante*, uma das questões que envolvem a concepção de *Transversal do Tempo* é o ideal de trabalho em grupo. Mesmo tendo Maurício Tapajós e Aldir Blanc como roteiristas, Elis Regina também participou da elaboração do espetáculo, como é lembrado na reportagem “Elis de volta”, da *Folha de S. Paulo*.⁹ O mesmo pode-se dizer de César Mariano – diretor musical do espetáculo – e dos outros músicos que compunham o grupo de *Transversal do Tempo*. São eles: Nathan Marques (guitarras, violão e viola), Crispin Del Cistia (guitarra e teclado), Dudu Portes (bateria e percussão) e Fernando Siza (baixo elétrico e acústico).¹⁰ Os nomes aqui indicados já nos são familiares. À exceção de Dudu Pontes e Fernando Siza, os músicos deste espetáculo são os mesmos que acompanharam Elis Regina em *Falso Brilhante*. As indicações de pertencimento a um grupo já eram perceptíveis em *Falso Brilhante*, no já mencionado “Elis & Cia”, que fazia alusão à cantora e sua trupe. Em *Transversal do Tempo* a ideia é a mesma; o grupo de músicos que a acompanha por vezes é mencionado na mídia como “Pessoal e Cia” ou “César Camargo Mariano e Cia”. Mais que um grupo que acompanhava a cantora, estes músicos formavam com ela uma equipe que interagiu e participava das discussões e elaborações dos espetáculos. Em outros momentos, esta ideia de grupo já se fazia presente na carreira de Elis Regina. É o que verificamos, por exemplo, em 1974, quando é questionada sobre a importância da relação com César Camargo Mariano em sua carreira.

Não se trata apenas do César. Mas de todo o conjunto que há três anos trabalha comigo. Pela primeira vez em minha carreira, estou trabalhando realmente em equipe. E, nessa equipe, de indiscutível competência, todos contribuíram, com sua parcela, para o nascimento de uma cabeça comum. É um grupo superunido, onde todos têm direito a opinião, mas ninguém compete com ninguém. Por exemplo (rindo): eu não me meto a tocar piano, e o César não ousa cantar na minha presença.¹¹

Na época desta entrevista, o grupo de Elis Regina era composto por músicos como Paulinho Braga (baterista) e Luizão Maia (baixista). Os dois estiveram presentes em gravações

⁹ Reportagem de 27 de novembro de 1977.

¹⁰ No encarte do CD que acompanha o álbum *Transversal do Tempo* ainda são lembrados os nomes de Marcus Aurélio (loucação), Rogério Costa (operador de som), Luiz Carlos Risso (Operador de luz), José Dantas (Cenotécnico), Biba (administração). A produção ficava por conta da TRAMA.

¹¹ Elis Regina. “Quero apenas cantar”. (Entrevista a Sílvio Lancellotti publicada pela revista *Veja*, em 1974) Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda. (coleção *O autor por ele mesmo*), p. 80.

como a do disco *Elis & Tom*, de 1974. Esses dois músicos, mais tarde, em 1979, juntamente com César Mariano, Hélio Delmiro (guitarra) e Chico Batera (Percussão) participariam com Elis Regina do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça.

A importância dada pela cantora à participação dos músicos na elaboração de seus espetáculos está presente em discursos como o que elaborou ao ser questionada, durante sua participação como entrevistada do programa *Vox Populi*, pelo compositor Thomaz Roth, sobre a forma como se dava a escolha das propostas de seus espetáculos.

A gente trabalha assim. Não dá pra separar o momento que a gente está vivendo como pessoa, como cidadão, como indivíduo sozinho, Narciso, olhando para o espelho assim, o dia inteiro, dizendo: “eu me amo”; não dá pra separar. O nosso relacionamento em termos de grupo é muito forte, que a gente debate muito tudo que acontece, desde programa de televisão até notícia de jornal. A gente até, às vezes, lê o jornal juntos e um comenta uma notícia para o outro. É muito difícil se as coisas não sejam saídas de um debate, se as coisas não sejam postas em votação, se as coisas não sejam afinal levadas adiante, quando são pensamentos da maioria. Porque a gente é assim. A gente acredita nessa coisa de democracia assim, sabe? Então a gente age desse jeito. Então a gente debate as coisas, debate o que a gente está a fim de fazer, o que a gente pretende fazer, onde a gente pretende chegar com o trabalho, a quem a gente pretende atingir. Aí depois vai fazendo com as pessoas que a gente também escolhe, de comum acordo. E, invariavelmente, no trabalho da gente têm as ansiedades individuais, as ansiedades coletivas, as ansiedades do social. É muito difícil dissociar, né? E a gente assim, entre uma votação e outra, vai fazendo um *showzinho*.¹²

Nas palavras de Elis Regina visualizamos um grupo que debatia as questões que envolviam o cotidiano brasileiro daquele momento e, a partir deste exercício, concebia espetáculos que ampliavam estas discussões ao colocá-las em contato com o público. Esta idéia de um espetáculo comprometido com a reflexão ou mesmo compreensão do cotidiano brasileiro daquele momento está presente no discurso da cantora em diferentes matérias e entrevistas de divulgação do *Transversal do Tempo*. Para Elis Regina, “*Transversal do Tempo* é isso. O impasse que vivemos como artistas e seres humanos e o resultado dos momentos que nos trouxeram a esse impasse.”¹³

¹² Entrevista com Elis Regina no *Vox Populi*, em 1978, na TV Cultura. O programa foi reapresentado no dia 19 Janeiro de 2002, em lembrança aos 20 anos da morte da cantora.

¹³ Elis Regina Apud “Elis Regina: O grande engarrafamento na *Transversal do Tempo*”. *Jornal do Brasil* (08/03/1978).

A idéia do *Transversal do Tempo* nasceu numa dessas situações que marcam o cotidiano de uma cidade, apesar das singularidades do acontecimento. Elis estava em um engarrafamento em São Paulo durante uma manifestação estudantil que se deu em junho de 1977.

Aquele engarrafamento me deixou uma impressão muito forte, principalmente porque eu estava grávida e me senti indefesa naquela hora. Tinha helicóptero de um lado, cavalos de outro, gente correndo para todos os lados. E eu estava ali, sem ter escolhido isso. Estava fechada dentro de um táxi, com medo, sem poder falar com o chofer, porque você nunca sabe com quem você anda, e o Ubaldo tomou conta de mim. A analogia veio depois, porque na hora você faz a fotografia, a ampliação vem depois. Quer dizer, assisti, ao vivo, a falta de respeito que está solta pelo ar. A falta de respeito existe para com o rio, a pessoa, a árvore, o passarinho. Esse desrespeito, na verdade, criou uma situação de impasse. Você sabe que o sinal de trânsito só vai ser aberto quando o guarda resolver abrir. Enquanto isso, você está dentro de um táxi e tudo acontecendo. Você imagina saídas, mas o sinal não abriu, o que podemos fazer? Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião.¹⁴

A experiência vivida por Elis Regina despertaria nela o sentimento de que o momento, final da década de 1970, era de impasse frente ao desrespeito. Desta forma era gerado *Transversal do Tempo* e com ele o sentimento de indignação com o estado das coisas. Assim, logo de início, o seu tom de comunicação parecia se anunciar: seria o de denúncia. Se os versos da canção que abrem o espetáculo declaram que “os sonhos mais lindos, sonhei/ De quimeras mil, um castelo ergui”, outras canções presentes no roteiro faziam parecer que o castelo era de areia e estava prestes a se desmoronar. A idéia de denúncia aqui presente demonstra coerência com o próprio papel que Elis Regina atribuiria ao artista naquele momento: “O artista tem que ter como função algo mais além de ser afinado e escolher bem o repertório: tem que alertar, dar o toque, especialmente num país como o Brasil, onde se valoriza tanto a música.”¹⁵

Ao ter como mote um acontecimento vivenciado na cidade de São Paulo, a própria concepção do espetáculo, os cenários e algumas canções ambientam-se em solo urbano. Em relação ao cenário, por exemplo, uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* faz uma breve descrição:

Cercando a intérprete e praticamente aprisionando o conjunto, o belíssimo cenário de José Dantas reproduz a estrutura de uma construção, e aos poucos, durante o desenrolar do

¹⁴ Regina Echeverria. “O sinal está vermelho”. *Veja*. (25/10/ 1978), p.3.

¹⁵ Elis Regina. Apud “Novas dimensões de Elis Regina”. *Folha de S. Paulo*. (14/03/1978)

espetáculo, vão sendo penduradas por entre ele as mais diversas placas, quase todas de proibições.¹⁶

Deste modo, se por um ângulo as questões desenrolam-se no cenário de uma metrópole, por outro sobleva-se a alegoria da cidade como protagonista de uma encenação que aponta denúncias, apelos, confidências, configurados na relação homem-cidade. Este enfoque favorece, pois, algumas reflexões sobre as metrópoles em geral.



Imagem 1. Elis no trânsito de *Transversal do Tempo*

Ao atentarmos para os personagens de *Transversal do Tempo*, perceberemos que parte deles tem como ambiente a cidade: são os operários de *Construção*, as *Meninas da cidade*, os sem-teto de *Saudosa maloca*, os pivetes da canção *Transversal do Tempo*, etc. Algumas experiências relatadas nas canções têm também como lugar de acontecimento a cidade.

Numa das primeiras canções do repertório de *Transversal do Tempo* somos colocados diante de uma reflexão sobre um tema que variadas vezes aparece nos debates sobre a cidade, sejam eles promovidos pelo campo acadêmico, artístico, ou mesmo debatidos em uma mesa de

¹⁶ Ney Gastol. “Elis em paz com os gaúchos”. *Folha de S. Paulo*. (23/11/ 1977)

bar: o tempo e suas implicações nas relações pessoais. A canção que traz essa temática é *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, vencedora do V Festival de Música Brasileira da TV Record, em 1969.

Através da simulação de um diálogo, o autor narra o encontro de duas pessoas - amigos, amantes talvez - em um sinal de trânsito. A pressa da conversa dos dois, pajeada pelo sinal que está prestes a se abrir, serve de metáfora para a agonia provocada pela correria que marca os outros acontecimentos da vida cotidiana. Correria esta que afasta as pessoas e incentiva falsas promessas sugeridas em expressões tão comuns no dia-a-dia como “precisamos nos encontrar”, “dia desses vamos sair”, meras fórmulas de *politesse* podadas do arremate subentendido na seqüência: “quando tivermos tempo”.

- *Olá como vai?*
- *Eu vou indo, e você, tudo bem?*
- *Tudo bem, eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro, e você?*
- *Tudo bem, eu vou indo em busca de um sono tranqüilo.*
- *Quem sabe, quanto tempo.*
- *Pois é, quanto tempo.*
- *Me perdoe a pressa, é alma dos nossos negócios.*
- *Oh, não tem de quê, eu também só ando a cem.*
- *Quando é que você telefona, precisamos nos ver por aí.*
- *Pra semana, prometo, talvez nos vejamos.*
- *Quem sabe, quanto tempo.*
- *Pois é, quanto tempo.*
- *Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas.*
- *Eu também tenho algo a dizer, mas me foge a lembrança.*
- *Por favor, telefone, eu preciso beber alguma coisa rapidamente.*
- *Pra semana.*
- *O sinal.*
- *Eu procuro você.*
- *Vai abrir, vai abrir.*
- *Prometo.*
- *Não esqueça, por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça... adeus.*

A atmosfera da canção é de aflição. Diante do sinal prestes a se abrir, o assunto entre os dois personagens não se desenvolve: esgota-se, fechando-se em expressões cordiais e promessas de um possível encontro. A canção sugere uma correria sem fim, em que os personagens são reféns de um tempo que tem que ser produtivo, tempo este que marca as relações sociais

vivenciadas numa metrópole.¹⁷ Ao falar da atmosfera desta canção, Paulinho da Viola chama a atenção para o fato de que usou “melodia simples, de harmonia simples, onde acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelos personagens da música.”¹⁸ Assim, letra e música se comunicavam.

A ambiência sonora de *Sinal Fechado* no álbum *Transversal do Tempo* sofre uma modulação, tanto na voz de Elis Regina quanto no piano de César Camargo Mariano. A canção é executada de forma lenta, em certo tom de intimismo. O piano soa melancólico. A maneira como é tocado, repetindo certos movimentos, em alguns momentos, referencia um relógio trabalhando. Igualmente melancólica é a voz de Elis Regina. Seu canto é marcado por pausas, certa dose de dramaticidade e tensão, além de mudanças de entonações que, algumas vezes, sinaliza para um cantar-falado¹⁹ e, logo, para a idéia de um diálogo em acontecimento.

De alguma forma, a interpretação de Elis se comunica com a feita pelo compositor da canção, em 1969. Nesta última, a de Paulinho da Viola, a lentidão e melancolia também aparecem como marcas, sendo a agonia realçada pelo arranjo da canção.

Como dito anteriormente, em 1978 a cantora fez uma apresentação em Portugal com o repertório de *Transversal do Tempo*. Ao assistirmos ao vídeo desta apresentação, perceberemos que Elis Regina se vale, além da voz, da *performance* corporal, para realçar os sentidos atribuídos à canção. No princípio de sua interpretação de *Sinal Fechado*, a cantora mostra-se imóvel. Seus

¹⁷ A respeito desta questão, Bresciani nos chama atenção para as mudanças em relação às representações do tempo. A partir das considerações de Thompson, a autora enfatiza que “de elemento imbricado na natureza, regido pelos fenômenos cósmicos e necessidades da terra e dos homens, mensurado pelas tarefas cíclicas e rotineiras do trabalho, [o tempo] passa a significar a representação convencional e precisa da duração dos dias e noites, mensurável pelos mecanismos do relógio. (...) [o que] implica uma nova concepção de tempo abstrato e linear, uniformemente dividido; tempo a ser produtivamente aplicado, tempo da cultura moderna, do ritmo urbano por excelência.” (M. Stella Bresciani. “Cultura e História: Uma aproximação possível”. In: Paiva, Márcia de e MOREIRA, Maria Êster (Orgs). *Cultura: Substantivo Plural*. Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Rio de Janeiro- RJ/ São Paulo- SP: Editora 34, 1996. , p. 40).

¹⁸ Paulinho da Viola Apud Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol 2: 1958 – 1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 143.

¹⁹ Em seus estudos, Luiz Tatit reflete sobre a presença das entonações provenientes da fala na canção popular. Alguns recursos utilizados por cantores poderiam mascarar essa presença, mas outras formas de cantar a revelariam. Em um dos muitos momentos em que se refere a essa questão, Tatit destaca: “tive em 1974, uma espécie de *insight* ou susto quando, ouvindo Gilberto Gil reinterpretando antigas gravações de Germano Matias, me ocorreu a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter origem na fala. De fato, *Minha Nega na Janela*, a canção que eu ouvia, estampava um texto coloquialíssimo e uma entonação cristalina. Era o Gil falando sobre os acordes percussivos do seu violão. Até mesmo a desordem geral, própria da fala, estava ali presente: melodia atrelada ao texto, sem qualquer autonomia de inflexão, pouca reiteração, nenhuma sustentação vocálica. Apenas a pulsação regular mantida pelo instrumento e alguns acentos decisivos asseguravam a *tematização* construtiva do samba. No mais, a fala solta. (Luís Augusto de M. Tatit. *O Cancionista: composição de canções no Brasil – 2ª edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 11 e 12.*)

olhos miram o nada. Ao cantar os primeiros versos, com este olhar perdido ou mesmo vazio, as palavras soam igualmente vazias, como se os personagens da canção, ali incorporados pela intérprete, as soltassem automaticamente, sem nelas prestar atenção. A realidade é recuperada por uma piscada, que traz a cantora – os personagens – de volta à consciência, mesmo esta consciência apontando para o fato de que aquelas promessas de um possível encontro futuro eram falsas, talvez mera desculpa para se sentirem menos mal. Em sua interpretação Elis Regina sublinharia não exatamente a pressa, mas a angústia construída a partir dela. Desta forma, a cantora faz de sua técnica a ferramenta para interpretar uma canção e a ela dar sentido.

Canção gravada em variadas versões, um outro exemplo de interpretação para *Sinal Fechado* é a de Chico Buarque em dueto com Maria Bethânia.²⁰ Nesta versão os dois simulam o diálogo dos personagens da canção. A característica que marca este dueto é a pressa com que a canção é cantada. Os dois cantores vão acelerando seu andamento ao longo da execução. Em dado momento as palavras são atropeladas, frases de um personagem quase interrompem a do outro. Nesta versão, a agonia é realçada pela pressa do próprio diálogo.

No vídeo da apresentação em Lisboa, o piano de César Mariano faz a passagem entre a canção *Sinal Fechado* e a que vem em seguida, *Transversal do Tempo*. Aqui não há intervalo, as duas se emendam. Sendo possível ouvir esta ponte nos arranjos das canções, também devemos considerar que os conteúdos das duas guardam alguma proximidade ao terem como cenário o ambiente urbano. Na letra da canção-título, a visualização de uma situação próxima à que Elis Regina vivenciou naquele engarrafamento no centro de São Paulo.

*As coisas que eu sei de mim
São pivetes da cidade
Pedem, insistem e eu
Me sinto pouco à vontade
Fechada dentro de um táxi
Numa transversal do tempo
Acho que o amor é ausência de engarrafamento
As coisas que eu sei de mim
Tentam vencer a distância
E é como se aguardassem
Feridas numa ambulância
As pobres coisas que eu sei
Podem morrer, mas espero
Como se houvesse um sinal*

²⁰ Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo, de 1975.

*Sem sair do amarelo.*²¹

Na sua interpretação para esta canção, Elis Regina se vale dos agudos, reconvertendo sua potência vocal em indignação em relação à situação de desrespeito que marcava o cotidiano da cidade e - em uma ampliação - do país. A entonação de sua voz tem como marca os tons de indignação. O ronco da guitarra, em determinado momento da canção, realça a urbanidade do tema. A canção é fechada com um grito – que vai se desdobrando – de Elis Regina. Este artifício parece remeter às sirenes da ambulância presente na letra da canção, ao mesmo tempo em que soa como um apito de denúncia.

O grito vem como forma de expressão que demarca, chama a atenção, aponta, desperta ou até mesmo cobra uma posição. Grito este que nos remete a outros que ecoariam pela MPB naquele período e que guardariam proximidade com o que aqui refletimos. Em entrevista à revista *Veja*, em novembro de 1978, Milton Nascimento, que naquele momento lançava seu disco *Clube da Esquina nº 2*, é posto diante da seguinte pergunta: “Nesse disco, parece que há uma predominância de agudos, de vozes quase gritadas. Foi intencional?”. Assim, o cantor responderia:

Não foi nada programado. Mas só pode ser resultado do que a vida está nos levando a fazer. Principalmente na música “E Daí” que fiz para o filme de Ruy Guerra e Néelson Xavier (“A Queda”) e “O Que Foi Feito de Vera”, que canto com a Elis. No fundo, acho que é um desabafo, um botar para fora. Eu sinto vontade de gritar. Sabe quando você começa a falar e no final tem a sensação de que não disse tudo? É isso que acontece com a minha voz. Tem horas que explode, de uma maneira ou de outra. É uma forma de dizer que estou aqui. Não só eu, mas todo mundo, os que estão fazendo e os que estão ouvindo. Então sai aquele grito, aquele que a gente guarda no cotidiano. Não dá pra segurar, é muito mais forte do que eu. A gente canta e canta as coisas que estão engolidas, engasgadas no peito, no nó da garganta. Eu já chorei muitas noites no meu íntimo, pelas coisas que vejo – nas ruas, nas pessoas que sofrem na carne e por elas, eu e meus amigos cantamos nossas esperanças, nossa amizade e buscas. Aos trancos e barrancos, como exige um país como o nosso e com a “desajuda” da minoria massacrante.²²

As palavras de Milton Nascimento apresentam sintonia com as formas de Elis Regina sentir o cenário do final dos anos 1970 em seu espetáculo *Transversal do Tempo*. A sensação é de sufoco. Isto é perceptível na canção que dá nome ao espetáculo. Pensando nesta canção como

²¹ Canção de João Bosco e Aldir Blanc gravada por Elis Regina no disco *Elis*, de 1977.

²² Milton Nascimento em entrevista à Regina Echeverria e Tarik de Souza. “É preciso gritar”. Revista *Veja* (01/11/1978)

uma forma de apresentar/representar os *modos de vida urbana*²³, devemos considerar que, ao se remeterem a esse ambiente, demarcando inclusive alguns de seus atores, como é o caso dos pivetes ali presentes, a intérprete e os autores da canção se comportam como leitores daquele ambiente, sendo esta leitura guiada, justamente, pelo sentimento de sufoco, angústia e indignação. Ou seja, a cidade ali mencionada ganha sentido a partir desta leitura possível.²⁴

De certa forma, vai se criando no espetáculo um clima de tensão. A canção que aparece como terceira faixa no disco *Transversal do Tempo* reitera este clima tanto pelo seu conteúdo quanto pela forma que é executada. Trata-se de *Deus lhe pague*, canção de Chico Buarque, que também tem como cenário a cidade e reúne em seu conteúdo a indignação com práticas comuns ao cotidiano brasileiro de então. A cada fato denunciante de uma vida medíocre, o irônico agradecimento em forma da expressão “Deus lhe pague”. Alguns poderiam entender como uma canção de protesto contra a ditadura, ou contra o capitalismo, ou ainda contra as estruturas político-sociais brasileiras, etc. De repente, é tudo isso ao mesmo tempo.

*Por este pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague
Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol para aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague
Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor mal feito, depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague
(...)*

A interpretação dada a esta canção funciona como uma sacudida, um grito de “Acorda! Saia desta inércia”. É como se o conteúdo da canção fosse jogado ao público de forma violenta.

²³Cf. M. Stella Bresciani. “Cultura e História: Uma aproximação possível”. In: Paiva, Márcia de e MOREIRA, Maria Éster (Orgs). *Cultura: Substantivo Plural*. Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Rio de Janeiro- RJ/ São Paulo- SP: Editora 34, 1996.

²⁴ Isto nos remete a algumas colocações de José D’Assunção Barros a respeito de uma perspectiva que enxerga a cidade como texto a ser lido. A partir desta perspectiva, o autor nos lembra que “o seu leitor privilegiado seria o habitante (ou visitante) que se desloca através da cidade – seja nas suas atividades cotidianas, seja nas atividades excepcionais, para o caso dos turistas e também do habitante que se desloca para um espaço que lhe é pouco habitual no interior de sua própria cidade”. (José D’Assunção Barros. *Cidade e História*. Petrópolis: Vozes, 2007 p. 40.). Tal colocação nos sugere que, contando com uma variedade de habitantes/leitores, os lugares de uma cidade também contam com variadas possibilidades de leituras/interpretações, que estão ligadas às experiências deste ou daquele leitor, suas vivências naquela localidade, etc.

Sua ambiência sonora faz alusão ao *rock* num arranjo pesado, onde guitarra e bateria aparecem em destaque, o que também dá à canção um ar de urbanidade. A interpretação de Elis Regina é pautada por um cantar agressivo, as palavras são pronunciadas de maneira cortante. Em alguns momentos a emissão da voz se dá de forma nasalada, acrescentando a sua voz uma coloração metálica. Em nome de uma interpretação que preza pelo vigor e tem como marca os tons de denúncia e de indignação, a cantora, por vezes, abre mão de uma plástica vocal que privilegie a beleza de seu timbre, dando lugar a um cantar “rasgado” que apresenta maior sintonia com a ambiência ali constituída.

Ao nos depararmos com conteúdos como os das canções até aqui lembradas, percebemos que, se foi uma situação vivida na metrópole paulista que inspirou o espetáculo, suas reflexões vão além desse episódio. A ambiência urbana sugere que vivências ali representadas não têm fronteiras, podem ser vividas/sentidas em qualquer metrópole brasileira ou mesmo do mundo. É bem isto que percebemos na canção *Transversal do Tempo*, por exemplo. O cenário montado poderia referir-se ao cotidiano de São Paulo, mas também do Rio de Janeiro, ou de Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, para ficarmos em alguns exemplos de metrópoles brasileiras. Situações como a vivenciada pelos personagens de *Sinal Fechado* podem ser presenciadas em metrópoles mundiais. Ao longo do espetáculo percebemos um movimento que, por vezes, sugere esta proximidade de vivências em diferentes cidades, mas em outros momentos o que se deseja destacar são as peculiaridades de certos lugares.

Pensar em personagens da cidade representados no espetáculo *Transversal do Tempo* nos faz lembrar ainda de uma “turma” que ficou conhecida na MPB pela triste história que protagonizou. Trata-se dos personagens da canção *Saudosa Maloca*, do compositor paulista Adoniran Barbosa. Nela narra-se, à maneira de Adoniran, o drama de alguns sem-teto ao receberem a ordem de despejo. Na letra desta canção não é somente a casa concreta que é perdida, mas o lar que fizeram daquela “casa velha” um “palacete assobradado”.

*Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contar
Ali onde agora está
Esse edifício arto
Era uma casa velha
Um palacete assobradado
Foi ali seu moço
Que eu, o Matogrosso e o Joca*

*Construímo nossa maloca
 Mas um dia, nós nem pode se alembrar
 Veio os home com as ferramenta
 O dono mandou derrubar
 Peguemos todas nossas coisa
 E fumo pro meio da rua
 Apreciar a demolição
 Que tristeza que nós sentia
 Cada táuba que caia
 Duía no coração
 Matogrosso quis gritar
 Mas em cima eu falei:
 “Os home tá com a razão
 Nós arranja outro lugar”
 Só se conformemo
 Quando o Joca falou
 Deus dá o frio
 Conforme o cobertor
 E hoje nós pega as paia
 Nas grama dos jardim
 E pra esquecer nós cantemos assim:
 Saudosa maloca, maloca querida
 Quidim donde nós passemos
 Dias feliz da nossa vida.*

O samba de Adoniran Barbosa na gravação de Elis Regina para o disco *Transversal do Tempo* aparece como um lamento, uma nostalgia, uma mágoa, colhidos do desrespeito para com a sorte daqueles personagens. O andamento da canção é desacelerado. Elis Regina traz na voz uma tristeza pontuada pela forma arrastada como canta esta história. Neste momento, seu figurino é o de um maltrapilho.²⁵ É como se, de repente, a intérprete se colocasse no lugar daqueles três personagens e julgasse injusta aquela situação. Assim, a canção funcionava como uma denúncia no contexto de *Transversal do Tempo*. A denúncia de uma situação tida como absurda. A forma que a intérprete cantou *Saudosa Maloca* dividiu opiniões. Na entrevista da cantora ao programa *Vox Populi*, a canção é lembrada por duas vezes. Uma, por uma estudante universitária que se dirigiu à cantora dizendo não ter gostado de sua interpretação, pois acreditava que a intérprete “tirou toda a força” de *Saudosa Maloca*, e outra, pelo compositor da canção, Adoniran Barbosa, para quem a impressão era outra:

Ah Elis Regina, se ocê soubesse, Elis Regina se ocê soubesse como eu gostei da sua gravação, da sua interpretação. Cê não pode calcular como eu gostei. Eu e todos os meus

²⁵ “Elis de Volta”. *Folha de S. Paulo*. (27/11/ 1977)

amigos. “Gostemos demais”. Cê cantou como eu queria, cantou legal! Gostei mesmo da sua interpretação de Saudosa Maloca, viu Elis Regina, minha queridinha? Eu preciso encontrar com você pra dar o samba que eu falei com você na Tupi, do Espelho da Favela. Sabe, Elis, você gravou legal, muito bem, muito obrigado. Se precisar de mais alguma coisa podemos mostrar meu repertório. Se você não gostar, não tem importância, não faz mal. Disposto nós vai, disposto nós vorta. É isso aí bicho.

Ao se posicionar em relação a sua própria interpretação para a canção aqui mencionada, logo após a fala de Adoniran, Elis Regina assim se expressa:

Eu “tive” conversando com o Adoniran antes de cantar porque, de repente, podia ser que ele se sentisse muito agredido por isso. E ele falou que era exatamente o contrário. Agora, eu só cantei assim, lento e arrastado, porque eu não acho graça, sabe? Eu não acho graça você estar num determinado lugar e, de repente, em 24 horas, você tem que sair sabe lá Deus pra onde. Então, isso não é engraçado. Sabe, tem que haver uma certa coerência de som e imagem. A história que tá sendo contada, ela tem que ter uma sonorização razoável. Razoavelmente parecida com o que ela tá dizendo, porque, senão, fica uma loucura. Só fiz assim porque eu acho que, sabe, um desrespeito (...) já morar, já morar nas condições que o cidadão morava, eu já acho um desrespeito. Agora, ser despejado em 24h, acho um maior desrespeito ainda. O cara já não tem mais nada, já está vendido, por que tem que ser tocado, enxotado que nem gado ... doente? Então, sabe, é o meu jeito de ver a vida, me parece que é mais ou menos o jeito do Adoniran. Porque, já em Porto Alegre, eu soube que ele tava muito satisfeito. Aí eu encontrei com ele na famosa padaria ao lado da Tupi e ele me prometeu uma música nova, que é o Espelho da Favela. Provavelmente vai ser até bem mais triste. Acho que é um equívoco em relação ao Adoniran, sabe? As pessoas confundem a obra do compositor Adoniran Barbosa com o tipo, o personagem que ele fez a vida inteira. O Adoniran não é uma pessoa pra se estar rindo dele, você sorri. Ele é um camarada muito sério pra gente estar fazendo “cascascás” a toda hora, sabe?

Na fala de Elis Regina, percebemos a importância que a artista atribui ao que chama de coerência entre sua interpretação e o conteúdo da canção. Funcionando como uma leitura possível da canção de Adoniran, a interpretação de Elis Regina agregava a ela seus modos de ver e sentir aquela situação. Além da própria letra de *Saudosa Maloca*, a forma como a cantora explora sua respiração, assim como o tom de dramaticidade que imprime aos acontecimentos, contribuem para desenhar junto à letra um sentido que dialoga com a ambiência que é constituída naquele espetáculo, ou seja, o clima de tensão e de denúncia ali percebido e sugerido pelo diálogo entre as canções que compõem o repertório do *Transversal do Tempo*.

No final de 1978, a TV Bandeirantes gravou dois especiais para sua programação de final/início de ano: um, com Chico Buarque, e outro, com Elis Regina. No especial de Elis, que foi ao ar no dia 1º de janeiro de 1979, há algumas citações do espetáculo *Transversal do Tempo*. Este é o momento, como foi lembrado no capítulo anterior, que a TV Bandeirantes apareceria como um

canal alternativo para Elis Regina, por dar ao artista maior espaço e liberdade para a concepção de seus especiais. Estes especiais marcariam a continuação do diálogo de Elis Regina com Roberto de Oliveira, antes seu empresário, agora diretor desses especiais. Mesmo assim, alguns trechos do especial foram cortados pela censura interna da Bandeirantes, como a participação do cartunista Henfil. Como já foi dito, em 2006 foi lançada uma caixa com três DVDs que trazem algumas imagens dos especiais que a cantora gravou para a Bandeirantes. Num deles, intitulado *Doce de Pimenta*, há uma seqüência em que Adoniran Barbosa faz uma participação especial e, logo em seguida, Rita Lee. Creio que esse trecho de vídeo pode nos ajudar a entender um pouco melhor a complexidade dos estudos sobre a cidade e sua imbricação com o cotidiano, por exemplo. O vídeo se inicia com Elis Regina cantando, juntamente com Adoniran, um dos clássicos deste compositor, *Iracema*. O mais interessante fica por conta do ambiente no qual foi feita a gravação: um bar no bairro do Bexiga, em São Paulo. Nesta gravação há o esforço por captar a atmosfera daquele lugar, em constituir a ambiência de uma roda de amigos cantando samba. Em meio a garrafas de cerveja, sentados em uma mesa cercada por prateleiras lotadas de variadas mercadorias, Elis Regina, Adoniran e os demais músicos criam um clima de descontração que faz lembrar que “os mínimos atos da vida banal constituem uma ambiência (...) que se desmembra em vários territórios”.²⁶

Talvez aqui já seja possível perceber que, se as cidades apresentam traços comuns, há diferentes modos de vê-las, o que as torna apreensíveis a partir de sentidos plurais. Em seus estudos sobre o cotidiano, Michel de Certeau nos chama a atenção para a noção de “lugar praticado”. Tal noção remete para a importância dos atores sociais na impressão de sentidos atribuídos aos lugares que freqüentam diariamente. Pensando nisso e ouvindo as canções de Adoniran apresentadas no aludido vídeo – *Iracema*, *Samba no Bexiga* e *Saudosa Maloca* – percebo que elas nos colocam diante de um modo de ver a cidade, de compreendê-la, dando aos lugares ali referenciados uma identidade, sobretudo se levarmos em conta as palavras de Hermínio Bello de Carvalho de que

... o que caracteriza um país, o que dá fisionomia a um país é a sua música, seus ritmos, seus sotaques (...). É isso que dá ao Brasil o contorno que tem, seus contornos

²⁶ Michel Maffesoli. *A conquista do presente*. São Paulo: Editora Rocco, 1984. p. 61.

psicológicos, culturais. A forma de cantar, de comer, de vestir, de falar, os ritmos que identificam cada região (...). É isso que dá ao país o sentido de nação, de nacionalidade...²⁷

Por tudo isso, ao atentarmos para as visitas de Elis Regina ao repertório do compositor Adoniran Barbosa, devemos levar em conta, como bem destaca Negrão de Mello, que

... as pitorescas introduções de algumas das músicas de Adoniran desenham, desde logo, em nossa memória, evocações de um cotidiano “semduvidamente” paulista. Ao som do “cascariguindum” antecipamos as peripécias do poeta e nos pegamos a um só tempo às voltas com os problemas habitacionais dos “colegas de maloca”, desapontados com a falta de polidez do “Arnesto”, penalizados com a sina de “Iracema” ou, quem sabe, paulistanamente apressados, pelo risco de perder o “Trem das Onze”.²⁸

A participação de Adoniran no especial de Elis Regina ainda é marcada pela interpretação animada do compositor, acompanhada pelas risadas de Elis, da canção *Um Samba no Bexiga*. A partir do samba, que narra as histórias vivenciadas no Bexiga, o compositor faz do bairro um lugar praticado. O clima de descontração que envolve os músicos é reafirmado através da alternância das imagens de Adoniran cantando e outras em que ele, Elis e seus músicos bebem e comem.

Na letra dessa canção percebemos claramente a introdução de elementos que nos lembram que o Bexiga é um bairro marcado pela presença de imigrantes italianos. A letra narra a ida do compositor a um samba na casa do Nicola, quando logo em sua chegada presenciou “...uma baita de uma briga./ Era só pizza que avoava/ Junto com as bracholas.”

Tal narrativa nos coloca diante de uma situação experimentada por habitantes das metrópoles: o contato com culturas plurais e associadas a regionalismos. Neste sentido, Maffesoli constata que

... nas próprias cidades encontramos a constituição de entidades regionais que reconduzem, ne varietur, as práticas cotidianas de seu enraizamento de origem. (...) Paris, Nova Iorque ou Londres, para citarmos apenas estas cidades, são constituídas por uma constelação de entidades regionais ou étnicas onde são vividos, no dia-a-dia, práticas e costumes característicos que parecem anacrônicos para os modos de vida unificados e banalizados de uma civilização mundial dominante.²⁹

²⁷ Hermínio Bello de Carvalho. “Um homem em estado de música”. Entrevista concedida à revista *Palavra*, número 11, março de 2000.

²⁸ Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. “Cascariguindum: cotidiano, cidadania e imaginário na obra de Adoniran Barbosa.” In Albene M. Menezes (Org) *História em movimento* (temas e perguntas). Brasília: Paralelo 15, 2006, p.150.

²⁹ Michel Maffesoli. . *A conquista do presente*. ... Op.cit., p. 53.

Dando seqüência à participação de Adoniran no especial de Elis Regina, os dois saem do bar e vão caminhar ou, como disse o compositor, “andar para fazer o quilo”. Mas se esse era o pretexto, as andanças dos dois teriam também outros motivos, o que em sua fala Adoniran demarca: “E vou te mostrar, pra você Elis, vou te mostrar o que sobrou do Bexiga antigo. Ainda tá uma beleza ainda, heim? Podia estar melhor, mas tá bonito ainda”.

Ao som da gravação feita por Elis Regina, no álbum *Transversal do Tempo*, da canção *Saudosa Maloca*, os dois caminham pelas ruas do Bexiga. Fazem percursos que são familiares para o compositor, passam por algumas construções, casas, que talvez nem sejam tão belas – algumas parecem desabitadas, outras em ruínas – mas que guardam lembranças de vivências, de experiências passadas que, sob um olhar memorialístico, parecem ganhar novo sopro de vida. Há também o encontro com outros personagens que dão sentido ao lugar, como os meninos que jogam bola no meio da rua, a senhora que de sua janela observa a paisagem e tantos outros anônimos que a partir do cotidiano ali vivenciado fazem daquele bairro o Bexiga.

Os passos de Elis Regina pelo território por ela pouco conhecido compõem a metáfora da sua visita ao universo musical de Adoniran Barbosa. É interessante notar que, se as canções deste compositor apresentam seus modos de ver a cidade de São Paulo, a cantora, ao visitar tal universo, imprime nele também seus modos de ver e sentir, como é o caso de sua interpretação para a já citada *Saudosa Maloca*.

Depois de andarem por ruas e becos, os dois chegam a um lugar onde está anunciado: “Hoje Rita Lee em Babilônia – Discotheque Aquarius”. Na porta da discoteca, o divertido e bem-humorado diálogo entre Elis Regina e Adoniran Barbosa, iniciado pela cantora:

- Vamos entrar?
- O quê que é? Lê para mim.
- Rita Lee em Babilônia, discoteca Aquarius.
- Discotheque!
- Mas ela não faz discoteca.
- Eu não quero entrar aí. (...) Discoteca é para moleque.
- Não é para moleque. Vamos aproveitar. Você não pode dizer que não gosta. Cê não conhece. Vamos ver. Eu também não conheço, vou conhecer hoje.
- Nem quero conhecer. Só entra aí quem tem camisa de força.
- Camisa de força! (imitando a voz grave de Adoniran).
- Eu não estou louco ainda!
- Então tá. Então vamos embora. Você vai fazer o quê? Você vai embora?
- Eu vou passar, vou andar por aí.

- Então vai andar, eu vou ficar aqui.
- Juízo heim! Juízo!
- Juízo!(aos risos)

Elis se despede de seu amigo e vai ao encontro de Rita, outra forma de ver e sentir São Paulo. Nesta participação, Rita Lee canta, juntamente com Elis, a canção *Doce de Pimenta*, feita por ela e Roberto Carvalho em homenagem a Elis. O clima do encontro entre as duas cantoras é de grande descontração e irreverência. Brincando, as duas cantam o refrão:

*Mas quando alguém precisa de um carinho meu
Não há nada que me prenda
Mas se eu sentir que um bicho me mordeu
Sou mais ardida que pimenta*

No mesmo vídeo, Rita Lee lembra que compôs a canção devido ao fato de que quando ela foi presa³⁰ pensou muito em Elis após receber dela apoio através de uma carta. A situação a fez pensar que “se esta é a pimenta, é uma pimenta muito doce!”. Ao falar deste encontro em depoimento a Regina Echeverria no livro *Furacão Elis*, Rita Lee destaca:

A primeira vez que conversei com Elis foi no dia da gravação desse especial. Ela foi supersimpática comigo, nem mencionou nada da prisão. Comentava de música, do lance do rock e que ela não era contra o rock.³¹

A fala de Rita Lee nos fornece um dado importante ao nos colocar diante de uma Elis Regina aberta a visitar diferentes territórios. Os passeios de Elis Regina, no vídeo aqui analisado, servem de metáfora para a sua versatilidade, ou mesmo facilidade em visitar diferentes estilos musicais e, ao mesmo tempo, nos dão conta das diferentes possibilidades de agir, sentir, viver e perceber o cotidiano de uma cidade.

Ao fazer tais passeios Elis transmitia, através de sua interpretação dos discursos dos compositores por ela cantados, suas formas de ver e sentir seu cotidiano, seu país, seu tempo. Ao nos atentarmos para uma análise que leva em consideração as reflexões sobre a cidade, percebemos que no espetáculo *Transversal do Tempo* a visualização da cidade é a de um lugar de múltiplas vivências. Se nesta análise ficarmos curiosos sobre as maneiras como a cantora percebeu a cidade de São Paulo, podemos dizer que para ela “o Brasil é Piracicaba, Uberaba,

³⁰ Rita Lee tinha sido presa por porte de maconha em 1976. (Regina Echeverria. *Furacão Elis*. 3ª ed., São Paulo: Globo, 1998)

³¹ Idem, *ibidem*, p.98.

Uberlândia, o interior. São Paulo é um acidente, saca? Mas é um lugar maravilhoso, de onde não vou sair nunca mais.”³²

Voltando ao espetáculo *Transversal do Tempo*, antes de *Saudosa Maloca* o disco apresenta as canções *O rancho da goiabada* e *Construção*. Para cantar a música de João Bosco e Aldir Blanc, Elis Regina veste uma calça de brim e uma camisa floreada, posta para dentro, como se encarnasse os bóias-frias que num dia de folga se arrumam cuidadosamente para ir ao bar “onde tantos iguais se reúnem contando mentiras para poder suportar”. Uma forma de fuga e negação da difícil realidade em que viviam. A imagem pode ser vista no mesmo DVD em que temos os vídeos de Elis Regina com Adoniran Barbosa e ao lado de Rita Lee, em *Doce de Pimenta*. Aí também veremos a expressão facial da cantora acrescentar à canção um certo tom de sofrimento, realçado pela forma que franze a testa.

*Os bóias-frias quanto tomam
Umás biritas espantando a tristeza
Sonham com um bife a cavalo, batata frita
E a sobremesa
É goiabada cascão, com muito queijo
Depois café, cigarro e o beijo de uma mulata
Chamada Leonor ou Dagmar.
(...)*

Sem intervalo, começa a ser executado um trecho da canção *Construção* de Chico Buarque. A este trecho temos acesso pelo disco *Transversal do tempo*. Na canção, a narrativa da difícil rotina de um operário, encerrada por sua morte na construção onde trabalhava. (“e tropeçou no céu como se fosse um bêbado/ E flutuou no ar como se fosse um pássaro/ e se acabou no chão feito um pacote flácido”). O anonimato, ou mesmo exclusão social, em que se encontravam personagens como este operário é sublinhado no verso final a partir da crueza e indiferença com que sua morte é revelada, convertendo-se o cadáver em simples obstáculo ao ir e vir dos carros (“morreu na contramão atrapalhando o tráfego”).

Na execução desta canção no espetáculo, temos Elis Regina colocando sua voz de uma maneira que destaca os sentimentos de angústia e aflição que melhor expressariam à situação ali retratada. As palavras são ditas vagarosamente, no início, com uso de graves cortantes. Em dados momentos temos passagens destes graves para agudos. Os sons dos instrumentos montam um cenário onde é destacado um ar de confusão. Colaboram para isto os gritos de algum músico do

³² Op. cit, p.33.

grupo. É como se de repente fôssemos colocados numa área de movimento de uma grande cidade com seus carros, buzinas, pessoas em movimento, etc. O clima angustiante da canção é realçado pelas puxadas de ar da cantora. Assim, até mesmo a respiração seria usada como ferramenta para imprimir na canção um sentido pretendido.

Mesmo tendo suas diferenças – o operário é uma figura urbana e o bóia-fria normalmente associado à imagem de um trabalhador rural –, os personagens das duas canções se comunicam a partir da constatação de um cotidiano marcado por dificuldades impostas pela exclusão social. Sem contar que no ambiente citadino os meios de comunicação de massa incumbem-se de reunir os dois tipos sociais num mesmo território – o dos excluídos – expondo a penúria de tais categorias profissionais em notícias veiculadas na mídia sobre acidentes e tragédias ocorridas com esses trabalhadores. Desta forma, bóias-frias e operários da construção civil integram um universo familiar ao olhar urbano, onde as fronteiras geográficas perdem relevância ante a discussão social que sobreleva.

Tais considerações justificariam a presença de canções como *Morro Velho*, de Milton Nascimento, no espetáculo. Também a nostalgia da vida rural é temática recorrente no espaço urbano, composto que é de grosso contingente de migrantes do interior. Nesta óptica, a canção é também uma oportunidade de suspensão do caos urbano e um mergulho no tempo sem relógio da roça.

Elis Regina gravou esta canção em 1977 e é possível escutá-la também pelos áudios do espetáculo *Transversal do Tempo*. Nestes áudios a canção é interpretada após apresentação de dois temas instrumentais e antes da canção *Deus lhe pague*. Na letra de *Morro Velho* temos a narrativa da história de dois meninos - um, filho de um fazendeiro; e o outro, filho do empregado. No encarte do CD que reedita seu primeiro disco, de 1967, Milton Nascimento comenta a inspiração para a letra desta canção:

Tem uma história que não vivi, mas que pude imaginar quando criança, nas vezes que ia para a fazenda da tia do Wagner [Tiso]. Lá tinha um empregado chamado Niceto Aniceto, que vinha sempre contar casos e ficar conversando com a gente. Tinha também os meninos da casa e os da fazenda, que brincavam juntos. E passava um trem na beira do rio à margem da fazenda. Fiquei com esse cenário todo na cabeça e comecei a imaginar aqueles personagens, por exemplo, o filho do Niceto, amigo dos filhos dos donos da

fazenda, que depois iriam embora estudar e já voltavam doutores. Bem mais tarde, essa imagem me voltou à cabeça e compus “Morro Velho”.³³

Da maneira que é construída a letra da canção, inspirada na situação acima descrita pelo autor, temos a visualização de uma narrativa com princípio, meio e fim, que se vale de elementos visuais para contar uma história que mostra as amarras presentes na estrutura social brasileira. E mais, a constatação de um fator que atravessa esta temática: o preconceito étnico. (“Filho de branco e do preto”).

(...)
*Filho do sinhô vai embora
 Tempo de estudo na cidade grande
 Parte, tem os olhos tristes
 Deixando o companheiro
 Na estação distante
 “Não esqueça, amigo,
 eu vou voltar”
 Some longe o trenzinho
 Ao deus-dará
 Quando volta, já é outro
 Trouxe até sinhá-mocinha
 Para apresentar
 Linda como a luz da lua
 Que em lugar nenhum
 Rebrilha como lá
 Já tem nome de doutor
 E agora na fazenda
 É quem vai mandar
 E seu velho camarada
 Já não brinca, mas trabalha.*

No áudio do espetáculo *Transversal do Tempo, Morro Velho* é cantada por Elis Regina acompanhada basicamente por um violão. A voz traz a emoção que pede a letra da canção. Na versão do disco de 1977 temos um encontro emocionante entre voz e violão - Elis cantando, acompanhada por Milton Nascimento ao violão. Certo tom de melancolia é realçado pelo *cello* de Antonio Carlos Dell Claro.

Uma outra canção presente no espetáculo também remete ao ambiente interiorano e ficaria marcada como um grande sucesso de Elis Regina em seu disco de 1977, além de mais uma

³³ Depoimento de Milton Nascimento – junho de 2002 – incluído no encarte do CD *Milton Nascimento: Travessia*, distribuído pela Universal Music em 2002 e originalmente lançado com o título *Milton Nascimento*, em 1967.

vez colocar a cantora na posição de reveladora de novos talentos da MPB. Refiro-me a *Romaria*, de Renato Teixeira. Dele, no disco de 1977, a cantora ainda gravaria *Sentimental eu fico*, canção que Elis interpreta valendo-se de toda uma carga emotiva. Em sua letra, *Romaria* conta a história de um personagem de trajetória difícil que encontra na fé um dos caminhos possíveis para enfrentar o duro cotidiano:

(...)
O meu pai foi peão
Minha mãe solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
À custa de aventuras

Descasei e joguei
Investi, desisti
Se há sorte, eu não sei
Nunca vi

(...)
Me disseram, porém
Que eu viesse aqui
Pra pedir de romaria e prece
Paz nos desaventos

Como eu não sei rezar
Só queria mostrar
Meu olhar, meu olhar
Meu olhar

Sou caipira, Pirapora nossa
Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida.

No vídeo da apresentação de Lisboa, Elis Regina faz da canção uma forma de oração. À voz límpida e marcada por certa dose de emoção é acrescentada a imagem da cantora, naquele momento com os olhos fechados e com as mãos postas em posição de oração. Na gravação da canção para o álbum de 1977, sua ambiência sertaneja é enriquecida pela sonoridade do Grupo Água, do qual fazia parte Renato Teixeira, que sobre Elis Regina diria:

Elis observava muito a interpretação do autor para captar as intenções. Você pode ver que quando ela canta Belchior, dá aquela inflexãozinha meio dele nas frases. Em seguida, podia cantar ‘Romaria’, que se tornaria uma menininha da roça. A personalidade dela

mudava de canção para canção – sem nunca deixar de ser absolutamente ela. Era um mistério.³⁴

Capacidade para encarnar diferentes personagens é o que até aqui percebemos como uma das características da Elis Regina de *Transversal do Tempo* – uma multiplicidade de identidades com a qual é confrontada na pressa urbana. Em certas apresentações de seu espetáculo, a cantora ainda se valeu de um figurino específico para interpretar a canção de Renato Teixeira. Enrolada em um manto e posta em uma espécie de andor, a intérprete contava a história do romeiro e ao mesmo tempo fazia, a partir desta imagem, referência a Nossa Senhora Aparecida. Esta passagem seria um dos muitos alvos da crítica de Maria Helena Dutra:

Incompreensível, a todos os níveis, são os gemidos e choro de **Esta tarde Vi Chover**, de Manzanero, inteiramente forçados, e a vestimenta de Nossa Senhora da Conceição – falta assessoria tecnológica, para a bonita **Romaria**, de Renato Teixeira, que fala de Nossa Senhora da Aparecida. Para este cometimento ela inclusive entra num andor. Ainda bem que parado.³⁵



Imagem 2. Elis canta Romaria.

Da forma como foi construída a frase de Maria Helena Dutra, é apontado inclusive um equívoco no espetáculo: Elis Regina vestida de Nossa Senhora da Conceição, sendo que a canção se referia a Nossa Senhora Aparecida. Na ânsia por criticar, Maria Helena Dutra parece ter esquecido que Nossa Senhora Aparecida na verdade é Nossa Senhora da Conceição Aparecida.³⁶ Já famosa por suas críticas, outros grandes nomes teriam sido alvo de Maria Helena Dutra, como é o caso da cantora Clara Nunes, que teve seu *show* duramente criticado em 1977.³⁷ Retomaremos o texto da crítica em outros momentos de nossa análise.

No caminho que até aqui percorremos, percebemos que no espetáculo *Transversal do Tempo* temos, entre outras, a denúncia em relação às limitações impostas pela estrutura social

³⁴ Renato Teixeira Apud Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. *Revista Rolling Stone Brasil*, nº 4, Janeiro de 2007, p. 95.

³⁵ Maria Helena Dutra. “No ‘show’ de Elis Regina é proibido sorrir.” *Jornal do Brasil*. (10/03/1978).

³⁶ www.santuarionacional.com

³⁷ Vagner Fernandes. *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro 2007, p. 197.

brasileira. Parecia que uma das motivações do espetáculo *Transversal do Tempo* era colocar o espectador diante da realidade social brasileira, ali representada de forma dura. A maneira como as temáticas vão sendo costuradas dá ao espetáculo um formato denso/tenso. Isto nos remete ao discurso da intérprete:

Está dentro do espetáculo. A angústia, a claustrofobia e também as várias fugas. A alienação que pode vir através dos embalos de qualquer dia da semana. Na realidade, não é um espetáculo feito para dançar. Alerto que os bailantes se sentirão muito agredidos, portanto não me cobrem. Se quiserem assistir, já estou avisando antes. Também não estou dizendo que todo espetáculo deva ser assim e também não quer dizer que todos os outros farei desta forma. Mas eu peço desculpas, usando as palavras do Vitor Martins: “Me perdoem, os dias são assim”. A partir do momento que resolvi que minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo, mínima que seja, lamento imensamente a cara amarrada, a falta de espaço, a falta de amigos. Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado para digerir. Gostaria que fosse diferente. Mas também, como a maioria das pessoas, estou esperando o guarda acionar a mudança de cor no sinal. Enquanto isso, eu canto um sinal de alerta.³⁸

Creio que esse fragmento discursivo é um exemplo incontestável de que a música – melhor dizendo, a arte em geral – constitui-se em terreno não só legítimo, mas também dos mais férteis para se empreender um encontro com o passado, e nele, apreender muitas das experiências, dos valores e dos sentimentos que organizaram a vida daquelas pessoas. Nas palavras de Elis Regina, além da consciência da dura realidade em que vivia o país naquele momento, a demarcação das fugas desta realidade. Mas nem sempre a fuga de uma agonia traduzia-se em tranqüilidade. Às vezes nas fugas podemos encontrar a agonia, em outras formas. Talvez seja isto que nos indicam certas canções que têm como tema o amor, como é o caso de *Cão sem dono*, de Suely Costa e Paulo César Pinheiro.

*É nas noites que eu passo sem sono
Entre o copo, a vitrola e a fumaça
Que ergo a torre do meu abandono
E que caio em desgraça
É nas horas em que à noite faz frio
E a lembrança ao castigo me arrasta
Solidão é o carrasco sombrio
E a saudade é a vergasta
Se eu cantar, a alegria sai falsa
Se eu calar, a tristeza começa
E eu prefiro dançar uma valsa*

³⁸ Elis Regina em entrevista à Regina Echeverria. “O sinal está vermelho”. Revista *Veja*. Op. cit., p. 3 e 4.

*Que ouvir uma peça
(...)*

Construindo-se a partir de elementos que aludem a uma atmosfera boêmia, a canção traz consigo tons de dramaticidade ao abordar a solidão. Dramaticidade esta que é destacada pela interpretação de Elis Regina para esta canção. Na mesma linha temos *Meio-termo*, de Lourenço Baeta e Cacaso, que nesta versão se emenda com *Corpos* de Ivan Lins e Vitor Martins. A primeira parte, ou seja, a canção *Meio-termo*, tem sua sonoridade marcada pela voz de Elis Regina acompanhada apenas pelo violão. Numa interpretação intimista, a dramaticidade paradoxalmente é aqui pontuada em forma de desânimo em relação à história ali contada. Na canção, a triste constatação:

*Ah, como tenho me enganado
Como tenho me matado
Por ter demais confiado
Nas evidências do amor*

*Como tenho andado certo
Como tenho andado errado
Por seu caminho inseguro
Por meu caminho deserto*

*Como tenho me encontrado
Como tenho descoberto
A sombra leve da morte
Passando sempre por perto*

*E o sentimento mais breve
Rola no ar e descreve
A eterna cicatriz*

*Mais uma vez
Mais de uma vez
Quase que fui feliz*

*A barra do amor
É que ele é meio ermo
A barra da morte
É que ela não tem meio-termo.*

Na segunda vez que canta os versos da penúltima estrofe, a voz de Elis Regina apresenta-se trêmula, acentuando o desânimo, ou mesmo o desequilíbrio, diante da consciência de que, mais uma vez, tudo tinha dado errado. Na última estrofe, a voz cresce e mostra-se firme. Logo

após, são introduzidos os versos da canção que dará seqüência ao espetáculo, *Corpos*, de Ivan Lins e Vitor Martins. Aqui a cantora se vale de seus agudos para comunicar, em forma de desespero, a claustrofobia sugerida pela letra da canção:

*Existem mais mundos
Ou altos ou fundos
Entre eu e você*

*Existem mais corpos
Ou vivos ou mortos
Entre eu e você
Procure saber
Procure em você
Procurem em mim*

*Procure em todos
Na lama, no lodo
Na febre, no fogo*

A sensação mais uma vez é de sufoco. A claustrofobia é em relação aos sentimentos do autor. Nos arranjos da canção a presença marcante de piano, guitarra e bateria. Instala-se um clima denso, que a iluminação do espetáculo reitera: “Elis consegue do público um suor frio cantando e correndo de um lado para o outro do palco, ao mesmo tempo, tentando fugir da perseguição de um ameaçador holofote.”³⁹

Nos áudios do espetáculo, estas três canções são cantadas na seqüência que aqui trabalhamos. Percebe-se, através da forma com que elas se comunicam, que o que a princípio serviria de linha de fuga em relação à temática central do espetáculo, acaba por reiterar o clima de tensão presente no espetáculo.

Este clima alertava para a situação em que se encontrava o Brasil no final da década de 1970, ou, pelo menos, como ele era percebido pelo grupo que concebeu o espetáculo *Transversal Tempo*. Esta tensão foi criticada por alguns. Uma questão dirigida a Elis Regina no já citado programa *Vox Populi* aponta para isto:

Elis, em seu *show* *Transversal do Tempo*, que assisti no Rio de Janeiro, me pareceu que sua presença, como sempre muito forte, ofusca toda a participação dos músicos e mesmo

³⁹ Ney Gastol. “Elis em paz com os gaúchos”. *Folha de S. Paulo*. (23/11/ 1977).

todo o seu domínio sobre ... e até iluminação, cenário, enfim... o *show* em si criando uma tensão muito grande. Não seria mais proveitoso uma libertação maior?⁴⁰

Enquanto escutava a pergunta, Elis se balançava na cadeira levemente, sua mão escorava o rosto, em posição de quem estava prestando atenção. Ao fim da pergunta, a cantora, fazendo gesto afirmativo com a cabeça, vira-se para a câmera e responde em tom tenso, levemente nervoso: “Eu também acho, viu? Seria bem proveitoso uma libertação maior. Cê não acha?”⁴¹

Em sua fala, Elis Regina remetia a libertação maior, sugerida na questão a ela dirigida, ao contexto geral do país que, naquele momento, ainda vivia uma ditadura militar. Mesmo que esta ditadura apresentasse sinais de uma distensão ainda incipiente, *Transversal do Tempo* chamava a atenção para o fato de que o regime de exceção ainda não havia acabado e talvez questionasse se o provável fim daquele regime proporcionaria mudanças efetivas na estrutura político-social brasileira. Assim, retomando a fala da cantora de que aquele era um momento de impasse, este espetáculo traz consigo o questionamento de que posições era preciso tomar num cenário que sinalizava para uma abertura, mas que ainda era de ditadura.

Olha. Só sei que a gente está vivendo tempos diferentes. O importante é que a gente não relaxe e não comece a gozar antecipadamente. A gente ocupou um espaço, mas ainda tem muito para conquistar. Hoje me sinto até surpresa quando ouço pessoas conversando normalmente sobre política nas ruas ou nos restaurantes. Hoje você pode me perguntar isso numa entrevista e eu posso responder. E mais importante ainda: você pode publicar. Mas é preciso saber também que ainda não estamos no sinal verde; estamos apenas no amarelo.⁴²

Estamos diante do sinal amarelo. No trânsito, onde as placas indicam as possibilidades de caminhos e proibições de forma pragmática, o sinal mais subjetivo, que indica atenção, é o que serve de metáfora para a compreensão da situação do país naquele momento. Diante do impasse, da dúvida, da incerteza, a presença da angústia e tensão de quem, por exemplo, pode de repente se ver livre da ditadura ou visualizar alguma manobra dos militares para se manter no poder sabe-se lá até quando. Se o espetáculo se configurava como um espaço para refletir sobre as questões do cotidiano brasileiro, a tensão nele expressa apresentava-se como uma das marcas desse cotidiano.

⁴⁰ Entrevista com Elis Regina no *Vox Populi*, em 1978, na TV Cultura. Op. Cit. Devo acrescentar que esse programa se constituía de rodadas de perguntas feitas ao entrevistado por diferentes pessoas, algumas famosas, artistas ou não, colegas de profissão, jornalistas, universitários, anônimos, etc.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² Elis Regina em entrevista a Dirceu Soares. “Planos de Elis no sinal amarelo”. *Folha de S. Paulo*. (01/11/1978)

Ao refletir sobre o cotidiano, Edwiges Zaccur nos lembra que “em sentido próprio, [cotidiano] significa ‘cada dia’, aberto a encontros e desencontros, ao previsível e ao imprevisível, ao repetível e ao irrepitível. Em sentido figurado, no entanto, cotidiano significa ‘o que é comum, habitual, familiar’.”⁴³ Questionando sobre a existência de um mínimo de diferença nessa eterna repetição que parece ser o cotidiano, a autora lembra que o sentido figurado vem prevalecendo sobre o sentido próprio e sugere como uma das motivações deste fenômeno o fato de que “ nesse ponto, talvez nos espreite a necessidade humana de se ancorar no que se repete para exorcizar o imprevisível de cada dia, o que escapa ao nosso controle”.⁴⁴ Ao contrário deste conforto, o *Transversal do Tempo* nos lança ao desconforto de viver diante de incertezas, na tentativa de compreensão daquele tempo e do que estava por vir. Aí está uma de suas peculiaridades.

Compondo o cenário do espetáculo, as placas de trânsito apontam para a idéia de movimento presente em *Transversal do Tempo*; movimento traduzido até mesmo na possibilidade de alterações no roteiro original, em relação, por exemplo, à inclusão de músicas. Foi o que aconteceu nas apresentações em São Paulo, onde foram incluídas as canções *Aos Nossos Filhos*, de Ivan Lins e Vitor Martins, *Altos e Baixos*, de Sueli Costa, e a já citada *Meninas da cidade*, de Fátima Guedes.⁴⁵

Na mesma entrevista do programa Vox Populi, Elis Regina é questionada sobre o fato de seu espetáculo ser um *show* político. Depois de uma considerável pausa, a cantora dá a seguinte resposta:

Bom, como é que eu vou explicar? [pausa] A linha do espetáculo é uma linha de debate de uma série de assuntos. O espetáculo tem a pretensão de ser jornalístico, de abordar uma série de temas, fazendo um tocar, né? [faz o gesto com as mãos tocando os dedos de uma na outra]. Porque solo de profundidade em duas horas realmente não dá. Pra se lançar, ele faz uma série de denúncias, digamos assim. Quer dizer, no sentido de mostrar uma série de coisas. Quanto a ser político, a preocupação da gente não era especificamente essa. Mas acho que a gente tem que participar um pouco da vida. Porque senão corre o risco de virar Carolina, o tempo passa na janela e ela não vê. Então, a gente fala de muita coisa, como por exemplo, destruição de mata, destruição de rio, destruição do homem, a desapropriação; a gente fala de casa, de trabalhador, de gente que trabalha no campo, de bóia-fria, a gente fala de uma porção de coisas através de músicas de pessoas muito conhecidas. E faz-se uma exposição, né? A gente fala a respeito das coisas, a gente não toma partido [leve sorriso no canto da boca]. As pessoas é que tomam partido. Se isso é

⁴³ Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas.” In Regina Leite Garcia (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DPE&A Editora, 2003, p. 178.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 180.

⁴⁵ Informação obtida a partir da reportagem “As transversais do tempo político de Elis Regina.” *Folha de S. Paulo*. (24/10/1978).

ser político, então o *show* é político. A gente acha que ele é jornalístico. [leve sorriso]. Mas quem sabe ele não é político? De repente ... você falou, eu estou até pensando. Você viu que eu fiquei alguns minutos pensando na coisa até responder. Alguns minutos não, alguns segundos. De repente até é, só, ou não, quem sabe, talvez. Tudo é possível.

O discurso da cantora retoma a linha de raciocínio desenvolvida em outros depoimentos que até aqui analisamos, ou seja, a de estar realizando um espetáculo que pretende promover uma reflexão sobre o contexto em que a cantora se vê inserida. Nesse propósito, impossível frear o fluxo das denúncias de situações que agridem a artista, nem tanto individualmente, senão socialmente, fazendo-a sentir-se responsável pela divulgação desse cenário.

As percepções que até aqui tivemos em relação ao espetáculo *Transversal do Tempo*, somadas até mesmo ao seu título – que sugere atravessar, pôr em contato – colocam os temas ali configurados em diálogo com debates que mereceram destaque no cenário artístico da década de 1960, principalmente na arte nomeada como engajada, que teve na MPB um dos lugares por onde repercutiram seus discursos.

Os personagens que até aqui se destacaram nas canções de *Transversal do Tempo* são, em sua maioria, de origem popular. As denúncias do espetáculo sinalizam para as condições de vida dos setores tidos como excluídos socialmente. Isto nos leva a um dos objetivos do espetáculo, ou seja, conscientizar a platéia sobre estes fatos, ampliando a idéia do que seria o Brasil. Sob esta ótica, uma canção que faz parte do repertório do espetáculo chamaria a atenção: “O Brazil não conhece o Brasil. O Brazil nunca foi ao Brasil”⁴⁶

A canção faz referência ao clássico de Ary Barroso, não apenas no nome, mas também no arranjo, que se constrói sobre citações da *Aquarela do Brasil*. Mas os versos do refrão alertam que aquela não seria uma canção de exaltação, pois haveria uma diversidade de elementos nem tão pitorescos e idílicos que comporiam igualmente o retrato, amorfo, do Brasil. Como já dito, *Transversal do Tempo* foi um espetáculo que excursionou também pelo exterior. Elis Regina e seu grupo se apresentaram em “Portugal, Roma, Milão, Paris e Barcelona.”⁴⁷ No Jornal *Folha de S. Paulo* foi reproduzido o texto lido por Elis Regina em apresentação no Teatro Sistina, em Roma:

⁴⁶ *Querelas do Brasil*, canção de Maurício Tapajós e Aldir Blanc.

⁴⁷ “A guerra no trânsito num espetáculo cheio de sinais”. *O globo*. (07/03/1978)

Carmen Miranda morreu nos anos 50. A Europa precisa entender que não somos um povo só de carnaval. Temos a nossa tristeza. E não vim para fazer qualquer concessão. Vou cantar o que canto em meu país.⁴⁸

A matéria do jornal acrescentaria à fala da cantora a seguinte constatação: “ou seja, canções consideradas “engajadas””. O discurso de Elis Regina se comunica com palavras a ela atribuídas ainda na década de 1960. No texto de Oscar Heidlund que acompanha o álbum *Aquarela do Brasil*, gravado por Elis em parceria com Toots Thielemans, o autor escreve em formato de crônica sobre o encontro dos dois artistas e destaca algumas falas da cantora que dialogam com as questões que aqui procuramos refletir.

Segundo ele, ao ser questionada por jornalistas europeus sobre a famosa alegria dos povos dos trópicos, Elis diria: “É , a gente dança, sim, mas acho que os europeus poderiam ter uma visão menos unilateral do Brasil”.⁴⁹ Heidlund ainda nos revela um desejo da cantora em relação ao público europeu: “Ah, se fosse possível evitar a expectativa européia de que toda brasileira canta com um cacho de bananas na cabeça e abacaxis nos quadris!”⁵⁰

Ecos destas palavras ressoam em *Transversal do Tempo*, percebendo-se no espetáculo o esforço por uma tentativa de mudança de foco em relação às percepções sobre o país, chamando a atenção para problemas e questões político-sociais que, por vezes, preferimos ignorar.

A partir dos fragmentos acima mencionados, percebemos um diálogo que atravessa fronteiras temporais, com o deslocamento para o final dos 1970 de algumas reflexões que mereceram destaque no cenário musical brasileiro da década de 1960, atualizadas, no entanto, de forma a fazer sentido naquele contexto. Esses diálogos são pautados inclusive pela presença, no espetáculo, de canções criadas no contexto dos anos 60, como é o caso de *Morro Velho e Ensaio Geral*, esta última de Gilberto Gil. Qual o sentido da opção por essa postura? Um apelo à memória? Insistência nas velhas questões ainda não resolvidas? Como pudemos verificar ao longo do capítulo, algumas canções que não são propriamente da década de 1960 comunicam-se com elas a partir de suas temáticas, merecendo destaque a representação, construída no *show*, de povo brasileiro. Pensar nestas pontes nos exige voltar a atenção para algumas reflexões que ganharam o campo artístico da década de 1960. Ao falar deste cenário, Marcelo Ridenti destaca:

⁴⁸ “Novas dimensões de Elis Regina”. *Folha de S. Paulo*. Op. Cit.

⁴⁹ Encarte do CD lançado a partir do álbum *Aquarela do Brasil*, de 1969. O álbum foi gravado por Elis em parceria com Toots Thielemans, como investimento da cantora em sua carreira internacional.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

Um sentimento de brasilidade ao mesmo tempo romântico e revolucionário floresceu no início da década de 1960. Buscava-se, no passado, uma cultura popular cujas raízes dariam sustentação a uma nação moderna, que acabasse com o subdesenvolvimento e as desigualdades. Combatia-se o latifúndio; propunha-se a reforma agrária; e o “povo brasileiro” era glorificado e conclamado a realizar sua revolução (afinada com as lutas dos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo), enquanto artistas e intelectuais denunciavam as péssimas condições de vida nas grandes cidades e no campo (simbolizadas pelo migrante nordestino). Os artistas engajados defendiam uma arte nacional-popular que reduzisse a alienação das consciências e identificavam nos deserdados (...) a personificação do povo brasileiro (a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente).⁵¹

Em seu artigo, o pesquisador associa esta imagem de povo, presente nas artes daquele momento, a fatores como as mobilizações de setores populares de nossa sociedade nos governos Kubitschek e Goulart. A referência a esse período nos faz lembrar, dentre outras coisas, das lutas em torno das “reformas de base”. Como ainda nos lembra Ridenti, esse era o momento em que alguns setores de nossa sociedade “se empenhavam em realizar a revolução brasileira, fosse ela ‘nacional-democrata’ ou mesmo socialista”.⁵²

A arte como um possível lugar para se pensar a “realidade” brasileira. Estava aí uma das questões recorrentes nos debates sobre o papel do artista naquele período. Neste contexto teve importante papel o CPC da UNE, que foi fundado em 1961. Reunindo importantes nomes de diferentes segmentos da arte – como o do já citado Carlos Lyra, e outros como Ferreira Gullar, Carlos Estevam e Oduvaldo Vianna Filho – o CPC se propunha a pensar o campo das artes do Brasil a partir da valorização dessa idéia de “povo” e da tentativa de conscientização popular. Isto ampliaria inclusive o universo temático abordado por alguns compositores vinculados à bossa nova, caso do próprio Carlos Lyra.

...Numa palavra, “fazer arte com e para o povo”, elaborando um tipo de comunicação preocupada com a sua eficácia, inclusive enquanto “arte popular revolucionária”. Essa função esclarecedora foi exposta com toda clareza na contracapa do disco *O povo Canta*, lançado pelo CPC da UNE. (...) Ainda se insistia na necessidade da superação da música tida e havida como escapista, comprometida com o “entretenimento” e o amortecimento das consciências. Impunha-se a obrigação de partir para o ataque frontal a tudo que simbolizasse o canto de uma “vida irreal, fantasiada”, obscurecedor da vida cotidiana.⁵³

⁵¹ Marcelo Ridenti. “Uma década de sonhos e mudança”. Revista *Nossa História*, ano 3, nº 26. São Paulo: Editora Vera-Cruz, 2005, p.63.

⁵² idem, ibidem. p. 63.

⁵³ Adalberto Paranhos. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História e perspectiva*, nº3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1990, p. 67 e 69.

Evidentemente, artistas com posições diversas povoaram o cenário citado e mesmo os que estavam envolvidos com as questões mencionadas pelo CPC faziam uma leitura própria dessas propostas. Desta forma, as discussões sobre as canções no período não passavam apenas pelos temas por elas abordados. Deve-se lembrar que estamos falando de arte e algumas reflexões sobre os aspectos estético-formais das canções também eram consideradas importantes para muitos compositores. Engajado ou não, em muitos casos os discursos sobre uma canção passavam por debates acerca de sua qualidade estética. É o que lembra Carlos Lyra em entrevista sobre esta época:

O lirismo é fundamental até na minha participação política. Nas minhas canções eu sempre fiz questão de que houvesse esse lado lírico, poético. E sempre me preocupei muito com a forma. A *canção do subdesenvolvido* é um banho de forma, porque a gente [a canção foi composta em parceria com Chico de Assis] se esmerou para fazer direito, lapidando. Outras canções de protesto, nem tanto, mas também ficaram engavetadas, porque não tinham beleza nenhuma. As pessoas gostam de ouvir até hoje o Hino da UNE, feito por Vinícius, porque é admirável. É importante que tenha a forma como contraponto dialético do conteúdo.⁵⁴

Ao nos transportarmos de volta ao período em que *Transversal do Tempo* estava em cartaz, veremos que reflexões como estas seriam retomadas. O espetáculo foi considerado por alguns como engajado. Outros o colocariam como panfletário. A opção de Elis Regina por cantar no exterior o mesmo repertório que apresentou no Brasil chamou a atenção e, de certa forma, acena para o que Carlos Lyra destaca em suas palavras. Em 1978, o jornal *O Estado de S. Paulo* trazia uma matéria de seu correspondente Giuseppe Morabito sobre as repercussões das apresentações de Elis Regina em Milão. Nos trechos de reportagens de jornais italianos citados por Morabito, a surpresa de um repertório pouco familiar para os italianos – a única canção de maior repercussão internacional presente no *show* era *Águas de Março* – e a maior reserva ante a forma de cantar de Elis Regina. É o caso, por exemplo, do crítico Marcello Fratoni:

Elis Regina é de uma firmeza incrível e consegue uma variada gama de tons, sabendo ser eficaz quando se expressa em melancólicas baladas ou quando exterioriza a ira. Tudo reforçado por uma incisiva mímica: um sorriso todo simpático que se transforma numa expressão dura, uma expressão vivíssima. As pessoas, em resumo, estão seguras de ter pela frente – apesar do repertório musical nem sempre acessível – uma artista de

⁵⁴ Carlos Lyra. “Beleza não tem partido político” (entrevista) In: Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho e Tatiana Bacal. (Org.). *A MPB em Discussão: Entrevistas* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 83.

excepcional estatura, vocalmente irrepreensível, dotada musicalmente, senhora do espetáculo.⁵⁵

Evidentemente, limitações como as impostas pelas diferenças de idiomas potencializaram as dificuldades dos italianos em relação aos conteúdos das canções presentes na apresentação de Elis Regina, mas não impediram que a comunicação e admiração pelo objeto artístico se fizessem, chamando a atenção a técnica e gesticulação da intérprete. Estamos diante de um discurso que nos faz lembrar que se aquelas canções têm como um de seus objetivos construir uma interpretação sobre o Brasil, elas são obras de arte e suas preocupações em relação à forma são tão importantes quanto as mensagens nelas presentes. No discurso de Carlos Lyra, inclusive, é desenhada a idéia de que um dos fatores que implicariam a longevidade de uma canção seria sua qualidade estética.

Retomando as questões ligadas ao CPC da UNE, mesmo este organismo tendo sido extinto com a instalação da ditadura militar, as reflexões por ele fomentadas continuariam presentes na MPB dos meados de 1960, tendo como importante palco para muitas de suas mensagens a televisão, tanto em programas como *O fino da Bossa* quanto nos importantes festivais de música. Sobre isso, Marcos Napolitano afirma que

Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora da cultura, o artista não era um perigo.⁵⁶

Partindo de considerações de Napolitano, podemos perceber que na música, em especial na MPB, entrava em pauta a reorientação da busca de uma consciência nacional moderna através de uma ida ao povo, ao sertão, proporcionando uma valorização do nacional tanto em relação a temas de letras quanto de pesquisas em torno de tradições musicais brasileiras.⁵⁷ A respeito dos conteúdos das canções, Negrão de Mello destaca que

... escancaravam injustiças históricas em relação ao operário, aos homens e mulheres do campo, ao pescador, aos herdeiros da nossa *democracia racial*, aos beatos, ao guri

⁵⁵ Marcello Fratoni (II tempo, de Roma) Apud Giuseppe Morabito. "Italianos Aplaudem Elis Regina com grande entusiasmo." *O Estado de S. Paulo* (25/02/1978)

⁵⁶ idem, ibidem, p.48.

⁵⁷ Marcos Napolitano. *História & Música. História Cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

favelado e tantos outros atores anônimos cujo árduo cotidiano o talento de artistas e cantores brasileiros celebrou e deu visibilidade.⁵⁸

Ao se lembrar do lançamento de seu primeiro disco, a cantora Nara Leão sinaliza para o universo retroapresentado pela pesquisadora, merecendo destaque o despertar da consciência para as questões que envolviam o cotidiano brasileiro.

O meu primeiro disco, por incrível que pareça, eu estava tão ligada ao movimento de bossa nova, mas eu, quando eu fui fazer meu primeiro disco, eu rompi com a bossa nova porque foi uma fase, pra mim pessoalmente, que eu descobri um outro lado da vida e do mundo que não era só um sorriso, uma flor e o amor e eu fiquei muito impressionada com coisas que eu não sabia e que eu descobri naquele momento. Eu descobri que havia fome, eu descobri que havia morro, eu descobri que havia pessoas pobres, porque eu nunca tinha me dado conta, porque naquela época eu tinha 15 anos, 14 anos, eu não me dava conta.⁵⁹

Os posicionamentos de Nara Leão lembram os debates presentes no CPC da UNE. O repertório de Elis Regina nestes meados dos anos 1960 não seria muito diferente. De alguma forma ele se comunicava com os outros campos da arte daquele momento, como é o caso do próprio teatro. Um dos maiores sucessos de Elis Regina, *Upa Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, por exemplo, veio da peça *Arena conta Zumbi*, de 1965.

Ao falarmos de personagens que figuraram no repertório de Elis Regina daquele período, perceberemos que em muitos de seus sucessos protagonizavam figuras associadas à idéia de povo brasileiro. São o caso de canções como *Menino das Laranjas*, *Maria do Maranhão*, *Terra de Ninguém*, *Arrastão*, *Zumbi*, *Louvação*, *Canção do Sal* ou mesmo do famoso *pot-pourri* que abre o disco *Dois na Bossa*⁶⁰, para ficarmos com alguns exemplos.

Constata-se que em *Transversal do Tempo* a forma como é percebida a “realidade” do país e a associação que ali se constrói entre seus personagens e setores populares aproxima a temática do espetáculo do cenário laborado pelos artistas de 1960. Entretanto, vale alertar, ao se fazer tal aproximação não se pretende afirmar que *Transversal do Tempo* apresenta-se exclusivamente preso a esta temporalidade passada, pois vale-se também de canções inspiradas

⁵⁸ Maria Thereza Negrão de Mello. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In Olga Cabrera e Jaime Almeida (org). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia : CECAB. 2004, p. 70.

⁵⁹ Nara Leão. *Programa Ensaio*, de 1973, produzido pela TV Cultura e lançado em DVD pela gravadora Biscoito Fino em 2006.

⁶⁰ Neste *pot-pourri* constam as canções *O morro não tem vez*, *Feio não é bonito*, *Samba do carioca*, *Esse mundo é meu*, *A felicidade*, *Samba de Negro*, *Vou andar por aí*, *O sol nascerá*, *Diz que fui por aí*, *Acender as velas*, *A voz do morro*.

em temas que se configuram na década de 1970, acrescentando ainda a própria atualização sonora que estas canções ganham a partir de seus arranjos e execuções.

Isto nos remete também a mudanças que sofreram as artes no Brasil depois de instaurado o AI-5. Com ele, a relativa liberdade em que se encontravam os artistas diminuiu bruscamente. A censura passaria a vigiá-los de maneira mais firme. Canções eram proibidas e alguns artistas sofreram perseguições políticas, havendo casos em que foram “convidados” a sair do país, passando a viver em exílio. A saída, diante do estreitamento da liberdade de criação, passou a ser o uso de uma linguagem que driblasse a censura e o deslocamento do artista para novos circuitos de comunicação, como os *shows* promovidos pelos centros acadêmicos universitários. Neste sentido, Marcos Napolitano afirma que “a MPB dos anos 1970 mesclava tradição lírica com protesto sutil, o que a afastava da tradição dos hinos revolucionários mais explícitos, marca mais forte na *nueva canción* latino- americana.”⁶¹

É interessante notar, que mesmo com as mudanças ocorridas na música brasileira nos anos 1970, o “povo” brasileiro e a cultura popular continuariam a fazer sentido como temas a serem abordados em canções. Isto nos faz lembrar, por exemplo, de figuras como Clara Nunes, conhecida por interpretar canções de vários gêneros populares, cantora que teve maior espaço no cenário musical brasileiro justamente na década de 1970, constituindo-se, inclusive, como um sucesso em vendas de discos. A respeito deste período da carreira de Clara, a historiadora Silva Brugger destaca:

A partir daí [1970, quando Adelzo Alves passa a dirigir a cantora], passa a conferir um real direcionamento, uma linha de atuação para a cantora. Não bastava para ele que ela gravasse sambas. Era preciso que ela construísse uma imagem de cantora ligada às raízes da cultura brasileira. A partir de então, não apenas ela passa a gravar diferentes gêneros ligados à tradição musical brasileira, como sambas, frevos, forrós, e jongos, como sua forma de interpretar as músicas vai se modificando, se aproximando de um cantar mais popular e os arranjos também sofrem alterações, incorporando progressivamente os instrumentos de percussão típicos dos ritmos populares.⁶²

Na época de *Transversal do Tempo* a linguagem usada nas letras apareceria como uma questão que merecia reflexão para Elis Regina. A pergunta a ela direcionada pelo pianista

⁶¹ Marcos Napolitano. *A síncope das idéias*. A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 p. 126.

⁶² Silvia Maria Jardim Brugger. “O povo é tudo!”: Uma análise da carreira e obra da cantora Clara Nunes. In *Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundo da Imagem: Do Texto ao Visual*. Florianópolis, 2006, p. 4281. (Anais eletrônicos).

Hamilton Godoy no programa Vox Populi talvez nos ajude a compreender melhor esta questão. Ao som de seu piano, Hamilton toca alguns acordes da canção *Chegança*⁶³ e lança a questão:

Elis, tenho certeza que você se lembra dessa música e do momento que ela apareceu, que eu acredito tenha sido um dos momentos mais felizes de nossa música popular brasileira, pra nossa música popular brasileira. Eu gostaria de saber de você se você acha que isso pode novamente acontecer. Ou ainda, o que deveriam fazer os artistas, ou os veículos de divulgação, para que isso acontecesse? E ainda mais, caso isso aconteça, o que deveriam fazer os artistas para preservar uma coisa que reconhecidamente foi tão boa para nossa música popular?

Depois de elogiá-lo, de falar de sua ligação com Hamilton, Elis responde:

Hamilton, esta hora da música que a gente viveu realmente eu acho que foi muito importante, como foi importante a bossa nova, como foi importante a tropicália. Era um momento que a gente tava muito junto, né? E que a gente falava as coisas que a gente tinha vontade de falar. Talvez a gente não tenha um momento mais brilhante porque já não se fala como antigamente. A gente mede muito as palavras. Usa muita metáfora. Talvez aí a dificuldade de que a gente crie todo um clima de corrente, digamos assim, né? Esse choque da gente com o público que realmente era uma coisa inacreditável, né? Se isso vai voltar a acontecer, Hamilton? Eu tenho fé que vai.

Se o clima no país era mesmo de distensão, o compositor podia então baixar a guarda e fazer letras mais claras, como as dos anos 60? A liberdade que se desenhava no horizonte nacional estaria tão próxima a ponto de seus protagonistas se sentirem livres das perseguições políticas e abandonarem a linguagem metafórica que acompanhava as canções até aquele momento? A fala de Elis parece nos lembrar, mais uma vez, a incerteza, a insegurança e a desconfiança que o período ali vivido sugeria. Diante das incertezas, o espetáculo trazia elementos que marcariam as canções de antes do AI-5 e outros das músicas de protesto que tiveram destaque no pós-AI-5, até pelo menos meados dos anos 1970. Apareceria no momento do *Transversal do Tempo*, a preocupação até mesmo quanto à forma como deveria se comportar a arte, de quais mecanismos deveria ela se valer diante do cenário que se desenhava.

Em *Transversal do Tempo* questões de diferentes momentos se comunicavam como se estivéssemos em área de fronteiras porosas, onde travessias se fazem possíveis e, mais que barreiras, percebem-se pontes construídas, o que é sugerido tanto pelo nome do espetáculo quanto

⁶³ *Chegança* fazia parte do repertório de Elis Regina nos tempos do programa *O fino da Bossa*, sendo por ela gravada em um belo disco ao vivo, *O fino do Fino*, de 1965, juntamente com o Zimbo Trio, grupo musical do qual Hamilton fazia parte.

pela idéia de trânsito nele presente.⁶⁴ “Quando o muro separa, uma ponte une”, já cantava o MPB-4.⁶⁵

Consonância com nomes ligados a outras manifestações artísticas que se destacaram ao longo dos anos 1960 e 1970 também pode ser observada na opção de *Transversal do Tempo* por instigar o público através de denúncias, assim como pela criação de uma ambiência marcada pela tensão. Creio que aqui devemos atentar para algumas considerações sobre o maior nome do *Cinema Novo*. Ao refletir sobre o cinema de Glauber Rocha, em artigo ao *Jornal do Brasil*, Ivana Bentes considera que, ao violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador na tentativa de destruição dos clichês sobre a miséria, Glauber propõe

... uma estética da violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis.⁶⁶

A idéia parece ser a de tirar o espectador do estado de inércia através da sensação de desconforto provocada pelas imagens. De certa forma, o *Transversal do Tempo* se aproxima desta idéia ao considerarmos que busca afetar o seu espectador através de uma ambiência de tensão provocada pelas denúncias que ali são feitas. Tudo isto potencializado pelas formas com que as canções são executadas.

O chato, porém, é que na segunda parte o espetáculo perde um pouco da força, tornando-se mais introspectivo, com momentos de grande beleza, é verdade, mas sem a “garra” do primeiro. Ora, invertida a ordem da apresentação isto não teria maior importância, mesmo porque, talvez, seja a segunda parte a mais “bonita” do espetáculo. Acontece, entretanto

⁶⁴ O que temporalmente parecia parcialmente distante, as vivências, transmutadas em relatos, tratavam de aproximar. Certeau nos lembra que “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia”. (Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 1994, p. 215.) Esta consideração, que a princípio poderíamos pensar estar ligada à idéia de fronteira espacial, em Certeau não se limita a ela, podendo ser compreendida como as fronteiras estabelecidas pelos sentidos atribuídos às e pelas palavras, assim como às temporalidades. Ao pensarmos assim, percebemos que não há barreiras intransponíveis que impeçam o diálogo entre as questões de um tempo com as de outro.

Ao atentarmos para as noções de “demarcação” e de “fronteiras” devemos evitar o risco de nos limitarmos às idéias de estabilidade, limite ou distinção as quais essas noções nos remetem. O que Certeau nos mostra é que se as narrativas fundam, autorizam, dão suportes e articulam espaços, não podemos nos esquecer que elas “exercem também o papel cotidiano de uma instância móvel e magisterial em matéria de demarcação.” [Idem, ibidem, p. 207. (grifo meu).] Desta forma, se os relatos não se cansam de delimitar, de colocar fronteiras, estas, se pensarmos no próprio caráter dinâmico do termo relato, mostram-se como áreas de encontros, ou seja, são áreas de mediações, não se apresentando como fixas, mas como móveis, “porosas”. Neste sentido, “lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, simbólico narrativo de intercâmbios e encontros.” (Idem, ibidem, p. 214.)

⁶⁵ Canção *Pesadelo*, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro.

⁶⁶ Ivana Bentes. “Cosmética da Fome marca cinema do país”. *Jornal do Brasil* em (08/07/2001).

que a tensão é levada a um tal extremo, nos quarenta minutos iniciais, que ficamos esperando quase que uma explosão, nos que vão se seguir, e quando esta não se concretiza fica difícil evitar certo desapontamento.⁶⁷

A espera por uma explosão que não vem. No discurso de Ney Gastol a constatação da reiteração do estado de angústia construído pelo espetáculo. O alívio catártico final não viria. Ao manter o desconforto até seu final, *Transversal do Tempo*, numa proximidade com a já citada estética da violência, usaria a realidade brasileira como forma de violentar a percepção de seus espectadores. Mas a forma como é executada a última canção do espetáculo, parece sinalizar para uma possível saída. A canção é *Cartomante*, de Ivan Lins e Vitor Martins.

*Nos dias de hoje
É bom que se proteja
Ofereça a face
Pra quem quer que seja*

*Nos dias de hoje
Esteja tranqüilo
Haja o que houver
Pense nos seus filhos*

*Não ande nos bares
Esqueça os amigos
Não pare nas praças
Não corra perigo*

*Não fale do medo
Que temos da vida
Não ponha o dedo
Na nossa ferida*

*Nos dias de hoje
Não lhes dê motivo
Porque na verdade
Eu te quero vivo*

*Tenha paciência
Deus está contigo
Deus está conosco
Até o pescoço*

*Já está escrito
Já está previsto
Por todas as videntes*

⁶⁷ Ney Gastol. “Elis em paz com os gaúchos”. *Folha de S. Paulo*. (23/11/1977).

Pelas cartomantes

*Tá tudo nas cartas
Em todas as estrelas
No jogo dos búzios
E nas profecias*

*Cai o rei de espadas
Cai o rei de ouros
Cai o rei de paus
Cai não fica nada*

Novamente estamos diante de uma canção que remete ao ambiente urbano. A percepção dos lugares da cidade em *Cartomante* é feita a partir de sua associação ao sentimento de medo, de desconforto de se viver em um contexto marcado pela presença silenciosa da ditadura militar. Em seus versos, o conselho para se evitar confusões com o regime, não por conformismo, mas pelo fato de que o cenário sinalizava para um possível fim daquilo tudo, um fim inevitável que é indicado nas quatro últimas estrofes, tendo como ápice a metáfora da quedas de cartas de baralho. Assim, a canção trazia um matiz de otimismo e aguardo: não recomendava excessos, já que os ventos sopravam favoravelmente. Aquele era um tempo, antes de mais nada, de sutileza.

Os versos finais de *Cartomante*, no disco *Transversal do Tempo*, são vigorosamente cantados por Elis Regina. A última estrofe é repetida algumas vezes pela intérprete, sua mensagem é reforçada, em certa altura, com a entrada das vozes dos outros músicos do grupo. A isto tudo soma-se o visual do cenário. Quem nos dá conta desta passagem é, mais uma vez, Ney Gastol:

Enquanto Elis canta a frase “cai o rei” as placas vão também caindo no chão. Neste momento, entretanto, duas coisas tão sintomáticas quanto desagradáveis: todas – pelo menos no dia da estréia – caíram de pé, e a última a desabar, como uma espécie de ameaça até o fim pendurada bem no meio do cenário, foi aquela que domina as paisagens outrora belas do Rio de Janeiro: a da construtora Sérgio Dourado.⁶⁸

A mensagem de otimismo viria acompanhada do conselho de cautela diante do cenário que visualizava. O alerta precisava ser mantido, e isto não se dava apenas em relação à ditadura, mas a múltiplos problemas vivenciados pela sociedade daquele período, alguns ligados a nossa estrutura político-social que poderiam até mesmo sobreviver ao fim do regime ditatorial, ou mesmo ao capitalismo.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

Como vimos anteriormente, o espetáculo de Elis Regina se propunha a compreender o estado das coisas no final da década de 1970, refazendo os caminhos até a situação então atual. Para entender este cenário era preciso recorrer à memória de outros tempos, trazendo questões que neste “novo” cenário faziam sentido. Lançando pontes em relação aos anos 1960, por exemplo, o espetáculo punha em questão certo tom de engajamento. Pensar nisto nos faz recorrer a certas críticas que *Transversal do Tempo* recebeu naquele momento. É o caso da já citada crítica de Maria Helena Dutra. Em seu texto é criticada, sobretudo, a forma como é conduzida a trama de *Transversal do Tempo*. Ao contrário da idéia de ver na trama uma tentativa de retirada do espectador de um estado de inércia, Maria Helena viu um esforço catequizador.

Tudo está lá para ensinar e ser aceito sem discussões como palavras de ordem. Atirados à platéia submissa sem a preocupação de fazer do ofício de cantar uma tarefa humilde e de participação. Para ensinar já bastam as autoridades.⁶⁹

Já em tempos de intensa circulação das notícias na mídia, Elis Regina acabou respondendo à crítica de Maria Helena, ou pelo menos, ao título que recebeu a dita matéria (“No ‘show’ de Elis Regina é proibido sorrir”). Tal se deu numa entrevista que a cantora concedeu a Roberto Trigueirinho.⁷⁰ Nela, Elis tinha que definir algumas expressões, sendo uma delas, justamente, “proibido sorrir”.

Proibido Sorrir – (risadas). Você fala daquela crítica carioca que disse que meu *show* era um atentado ao bom humor, não é? Ela deve morar na Vieira Souto, em Ipanema, numa cobertura. Vai ver, de frente para o mar. Por isso quer sorrir tanto.⁷¹

Em sua fala, Elis Regina, ao destacar elementos de uma vida ao estilo “zona sul” indica seu compromisso em entender as questões que envolviam um Brasil que, por vezes, preferíamos esquecer, ou seja, o Brasil periférico, composto por anônimos sociais. Este compromisso nos coloca diante de uma Elis Regina que assume ser essa a prática que considera coerente com o seu papel de cidadã. Foi o que a intérprete colocou como uma das questões centrais, ao ser questionada sobre a diferença entre *Falso Brillhante* e *Transversal do Tempo*.

⁶⁹ Maria Helena Dutra. “No ‘show’ de Elis Regina é proibido sorrir.” *Jornal do Brasil*. Op. Cit.

⁷⁰ “Elis deitando e rolando.” *City News*, 15/10/1978. Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995. (coleção *O autor por ele mesmo*).

⁷¹ Idem, *ibidem*, p.81.

Falso Brillhante é a tomada de consciência duma categoria profissional, enquanto Transversal do Tempo é a tomada de consciência de um cidadão, de todas as dificuldades e facilidades que o cercam.⁷²

Estes discursos serão retomados pela cantora em resposta a outras críticas que aqui trabalharemos. É interessante notar que algumas delas indicavam *Transversal do Tempo* como um espetáculo anacrônico, preso a questões que não faziam mais sentido. Isto nos permite visualizar diferentes formas de pensar e sentir o final da década de 1970. É o que nos aponta posicionamentos como os da crítica Isa Cambara, que, já no título de seu texto, dá sua impressão sobre *Transversal do Tempo*: “Em 78 como em 68...”

... forjado no prestigiado modelo das produções artísticas que, em nome do protesto contra a ordem estabelecida (como se houvesse apenas uma ordem estabelecida), dão continuidade à ansiosa expectativa da classe média letrada quanto à rebelião daqueles que constituem os chamados fracos e oprimidos. “Transversal do Tempo” é saudosista: lembra 68, espetáculo de grêmio estudantil com “grand finale” com a famosa “pressão de massa” e tudo.⁷³

Isa Cambara capta uma proximidade entre o espetáculo *Transversal do Tempo* e algumas questões que geraram reflexões entre estudantes e artistas ao longo da década de 1960, fazendo disto o alvo de sua crítica. Em seu argumento ainda afirma que o espetáculo “vai dar continuidade à vigência do modelo populista, que sempre garantiu gordas bilheterias”.⁷⁴ Seu discurso aponta para a questão de aquele ser um espetáculo datado, velho. Para ficarmos atentos às diferentes formas que o contexto do final da década de 1970 era percebido, nos valeremos, mais uma vez, da entrevista concedida por Elis Regina a Roberto Trigueirinho. Associadas ao espetáculo *Transversal do Tempo*, ela ainda definiria as expressões “alienado” e “1968”. Mesmo não sendo Isa Cambara o alvo de Elis Regina ao definir estas expressões, algumas delas nos servem como uma espécie de diálogo entre as duas.

1968 – Chamam meu *show* de velho, de atado a 1968? Que descoberta! Pergunto a eles: As coisas mudaram tanto, mesmo, de lá para cá que possa me desatar de 68? O *Transversal do Tempo*, como transversal do tempo, inclusive se propõe a isso: ser jornalístico, destinado justamente a refrescar memórias entorpecidas.⁷⁵

⁷² “Elis Regina (exclusiva): Vamos parar de palhaçada”. Entrevista concedida à Sandra Mello Nascimento. *Amiga Som*. (1978).

⁷³ Isa Cambara. “Em 78, como em 68...” *Folha de S. Paulo*. (14/03/1978).

⁷⁴ Idem, *ibidem*.

⁷⁵ “Elis deitando e rolando.” *City News* (15/10/1978). Op. cit., p.83.

(...)

Alienado – Quem, o *Transversal do Tempo*? Alienado? Fora da realidade de hoje? Estão dizendo isso, é? Agora pergunto: fora de realidade? Daquela do Rio Zona Sul, a de São Paulo dos Jardins e Morumbis? Mas essa mesmo que não tem nada a ver.⁷⁶

No sinal de alerta de Elis Regina problemas vivenciados pela sociedade brasileira não poderiam ser esquecidos, sendo alguns deles associados a setores sociais tidos como excluídos. Se seu espetáculo fosse considerado velho por referenciar o ambiente dos nomeados como “fracos e oprimidos”, ela não veria isto da mesma perspectiva, pois não captava, no final dos anos 1970, mudanças sociais expressivas que desautorizassem contar histórias como as de *Morro Velho*, *Construção*, *Saudosa Maloca*, da forma como eram apresentadas. Como bem percebemos, o espetáculo de Elis Regina se propunha a refletir sobre o contexto em que estava inserido, utilizando-se de pontes em relação aos 1960, justamente para avaliar o estado de mudanças, assim como as permanências. No que Isa Cambara viu uma linguagem panfletária e ligada a 1968, Elis Regina percebia a tensão de viver naquele período de incertezas.

Outro ponto de *Transversal do Tempo* mereceu debate da mídia da época. A presença da canção *Gente*, de Caetano Veloso. Na verdade, esta canção vem como vinheta, apenas como uma citação, fazendo a passagem entre *Construção* e *Ensaio Geral*. Nos áudios do espetáculo, Elis, em tom irreverente, canta alguns de seus versos, mas substituindo os nomes neles citados (Rodrigo, Roberto, Caetano/ Moreno, Francisco/ Gilberto, João) pelos de seus músicos e equipe técnica. Arrematando, vem os versos “Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome”. A respeito desta passagem, Ney Gastol diria:

Ao excelente arranjo de “Construção”, de Chico, segue-se uma espécie de caricatura de “Gente” de Caetano, logo substituída por “Ensaio Geral”, da primeira fase de Gilberto Gil, justamente a música que encerra a primeira parte do espetáculo. Com isso Elis consegue não apenas tomar uma clara posição na polêmica sobre as responsabilidades sociais da arte, como também contrapõe à “exuberância” atual de Caetano uma criação de seu amigo do movimento baiano, mostrando, que, afinal havia no início deste a preocupação hoje negada principalmente por Caetano. É uma crítica, clara, mas polida, educada, quase carinhosa, um deboche amigo.⁷⁷

Lembrando da fase de canções de Gilberto Gil, ao estilo de *Ensaio Geral*, em que o compositor estava sintonizado com os ideais de canções compromissadas socialmente, Ney

⁷⁶ Idem, ibidem, p.82.

⁷⁷ Ney Gastol. “Elis em paz com os gaúchos”. *Folha de S. Paulo*. Op. Cit.

constata a possível crítica à canção de Caetano em *Transversal do Tempo*, mas dando a ela um tom suave. Em seu texto Isa Cambara também comenta a presença da canção de Caetano Veloso no espetáculo, atribuindo à interpretação de Elis Regina um tom crítico, mas aqui apresentado de forma menos amigável.

Em nome do protesto não se poupam talentos. Nem os da própria Elis e seu grupo – dramatizando músicas “engajadas” ao extremo – nem de compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso, alvo de uma “gozação” injusta e inoportuna, cujas músicas foram encadeadas de maneira tendenciosa, no final da primeira parte do espetáculo. Algo para lembrar ao público que, enquanto há homens morrendo em construções, há quem cante “gente é para brilhar e não para morrer de fome...”.⁷⁸

A polêmica construída em torno da canção retoma a reflexão sobre como um mesmo cenário pode receber diferentes formas de leitura por seus personagens. Assim, além das críticas aqui mencionadas, é conveniente atentarmos para o posicionamento do próprio compositor em relação ao acontecimento. Em depoimento a Regina Echeverria, Caetano Veloso lembra:

Não gostei da parte do show quando ela cantava *Gente* e descia aquele cartaz de Coca-Cola escrito ‘Beba gente’. Considerei aquilo muito agressivo. No dia em que fui assistir, não falei nada com ela. Saí, cumprimentei o Aldir Blanc e o Maurício Tapajós, que estavam no hall, e fui embora. Achei uma bobagem. E o show também era esquisito, muito para baixo. Foi na época em que o Henfil falava mal de mim e o Cacá Diegues falou sobre as patrulhas ideológicas. O Henfil nos apelidou de *patrulha odara*. E a música *Gente* era do Bicho Baile Show, que eu queria que fosse um espetáculo de danceteria.⁷⁹

O discurso do compositor já indica uma forma diferente de perceber aquele momento. Se para Elis Regina a constatação de um momento de impasse passaria pela retomada de reflexões sobre algumas temáticas, construindo a já dita tensão presente no espetáculo, Caetano Veloso se direcionava para um caminho mais leve e vinculado com uma das expressões musicais que ganharia público na segunda metade dos anos 1970: o fenômeno da discoteca. De certa forma, a presença da canção de Caetano em *Transversal do Tempo* pode ser lida como uma fuga. Isto, naturalmente, nos encaminha para a constatação de que assim a canção seria desqualificada em *Transversal do Tempo*. Creio que a questão é um pouco mais complexa. A canção pode ter sido criticada, mas, pela rapidez como é executada, prensada entre *Construção* e *Ensaio Geral*, pode também ser interpretada como uma espécie de tomada de fôlego para encarar a “realidade”. Esta

⁷⁸ Isa Cambara. “Em 78, como em 68...” *Folha de S. Paulo*. (14/03/178).

⁷⁹ Caetano Veloso. Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*, 3ª edição – São Paulo: Globo, 1998, p.139.

possibilidade de leitura dá a entender que o momento de fuga também pode ser lido como necessário naquele espetáculo, mesmo tudo se construindo a partir de uma crítica. O que não impede que a canção, pela forma como é costurada ao espetáculo, traga ainda uma conotação de reclamo comercial de programas de rádio e televisão.

Mas *Transversal do Tempo* parecia mesmo ter fomentado a retomada de discussões que volta e meia apareceriam na MPB, uma das quais ligada ao vínculo da música brasileira com a música estrangeira. Um exemplo disto é a crítica de Walter Silva aos arranjos da canção *Querelas do Brasil*.

A letra usa propositadamente palavras com som autenticamente brasileiro, quase que num convite para a volta imediata às nossas raízes. Só que, tirante a interpretação magistral de Elis Regina (...) resulta numa experiência quando menos incongruente. Senão vejamos: nessa gravação, todos os ingredientes que provam a colonização de nossa cultura popular através da música estão presentes e a simples enunciação do nome dos instrumentos musicais que participam dessa gravação podem provar isso. (...) Mas para que tanto som eletrônico? Para que “harp strings”, guitarra elétrica e baixo elétrico num número desses? (...) Assim como a peste suína que já passou e pior que ela só o surto do chorinho e a praga do sambão, esperamos também ver passar essa febre do som eletrônico em gravações tipicamente nacionais, que ajudou a que se escondesse o melhor balanço de piano do Brasil, sem dúvida o de César Mariano no tempo do “Sambalango Trio” e do “Som Três”.⁸⁰

A crítica de Walter Silva, que parte de elogios, principalmente à Elis Regina, constrói-se no argumento de que os instrumentos eletrônicos seriam desnecessários à música brasileira. Numa canção que denuncia que “o Brazil não conhece o Brasil”, o uso destes instrumentos não foi compreendido por Walter Silva. Ironicamente, parecemos estar naquele período da década de 1960, onde acaloradas discussões sobre o uso da guitarra elétrica na música brasileira mereceriam importante lugar nos debates entre nossos músicos, o que revela a franca atividade de uma contracorrente ligada à tradição, presente em todas as manifestações culturais, voltada para a preservação de uma decantada pureza dos elementos formadores da cultura em detrimento da historicidade a incidir sobre as práticas. Mas, no tocante à música nacional, esta não teria fronteiras definidas, entraria em diálogo com outras manifestações musicais, inclusive pelo avanço dos meios de comunicação, e seria entendida a partir de múltiplos olhares e leituras sobre este nacional. Isto é perceptível, dentre outros fatores, pelas diversas referências musicais que tinham os músicos que compunham o grupo de Elis Regina, como já verificamos no capítulo

⁸⁰ Walter Silva. “‘Querelas do Brasil’. Elis Regina e César.” *Folha de S. Paulo* (14/08/1978).

anterior. Mesmo assim, este tema seria lembrado por outros críticos ao falarem do espetáculo da cantora.

Ponto de vista semelhante seria apresentado em algumas das percepções sobre o espetáculo feitas pela crítica italiana. Ao citar o texto de Marcello Fratoni, Giuseppe Morabito lembraria que aquele “critica o fato de que a mania de dar à música uma dimensão internacional tenha induzido os artistas brasileiros a infiltrar um pouco de rock nos arranjos, ou a trocar o violão pela guitarra elétrica.”⁸¹

As questões relacionadas aos estrangeirismos na canção brasileira chegariam a ser comentadas por Elis Regina no programa *Vox Populi*. Naquela ocasião a cantora seria questionada sobre a possibilidade de se impor barreiras à música estrangeira. As considerações da intérprete a respeito nos dão idéia da complexidade do tema:

A coisa é abstrata. Quando a gente fala assim, proteção à música nacional, não quer dizer que a gente esteja brigando contra a música estrangeira em princípio. A gente briga é contra a música de péssima categoria estrangeira que está sendo executada no Brasil. Eu acho que quanto a isto a gente não pode nem dizer que se não está falando a verdade. Esse “chibum, chibum, chibum” de discoteca que está pintando aí, eu juro que não é nem o melhor de lá. Lá deve ter coisa muito melhor. É o que tem de pior que está sendo tocado aqui, né? Então, em princípio, a gente não pode ser contra a música estrangeira porque, de repente, você pode estar sendo contra Duke Ellington e aí a gente está sendo imbecil. Então, à música estrangeira, a gente não é contra. A gente é contra uma imposição de música estrangeira num mercado de trabalho que pela sua própria constituição é estreito e que vem a estreitar ainda mais a coisa. Então, quando a gente fala em proteção de cultura, a gente está mais ou menos falando a mesma linguagem daquele moço que é dono de um laboratório pequenininho, que faz pílulas há muito tempo, e que, de repente, está em vias de ser deslocado do mercado por um grande laboratório alienígena, entendeu? Quer dizer, o problema de se lidar com música faz com que a coisa pareça um pouco mais romântica e mais bonita. Mas o esquema de imposição de multinacional é exatamente o mesmo e toda gravadora é multinacional.⁸²

Como em outros momentos de sua carreira, a cantora se coloca contrária à música estrangeira entendida como de baixa qualidade, voltada quase exclusivamente para o consumo. O discurso de Elis pode ser percebido como associado a um debate em torno de questões de mercado, ou seja, contra uma imposição da música estrangeira. Mas, tal imposição, para Elis Regina, traria conseqüências não só mercadológicas. Na mesma entrevista, ela afirma:

⁸¹ Giuseppe Morabito. “Italianos aplaudem Elis Regina com grande entusiasmo.” *O Estado de S. Paulo*. (25/02/1978).

⁸² Entrevista com Elis Regina no *Vox Populi*, em 1978, na TV Cultura. Op. cit.

É terrível você chegar numa cidade chamada Tracunhaém, que é uma das bases da cultura popular, da cerâmica popular em Pernambuco, e ver aqueles meninos que “tão” fazendo seus bonequinhos de barro cantando essas músicas que estão passando como fundo de novela na televisão. Falando uma linguagem que não é a nossa, entendeu? Que a coisa já está chegando num ponto de loucura tal, de massificação tal, que “ok” é a mesma coisa de “tudo bem”. “Entendeu, bicho?”, “é isso aí”, “tá tudo assim, tá sabendo?”, “é isso aí, malandro”, “viu, carinha?” E não dá pra viver num país assim, né? Quer dizer, eu acho que está tudo bem, tem os carinhos que têm os “xarás”, está tudo certo, não sou nada contra não. Mas que haja pelo menos um lugarzinho assim [gesto de representar um lugar mínimo indicado com os dedos, o polegar e o indicador] para as pessoas que estão preocupadas em pelo menos agir em português, né? Está difícil. O interesse nem existe.⁸³

Elis Regina sintonizava com os que desejavam dar destaque a uma linguagem musical “brasileira”, mas tal posicionamento não se caracteriza por uma recusa radical à música estrangeira, um fechamento em torno do que se considera genuinamente brasileiro. A cantora se posiciona como contrária ao que ela considera como música de má qualidade fosse estrangeira ou brasileira. À música estrangeira considerada de boa qualidade Elis não teme render suas homenagens e manifestar admiração, como é o caso do *jazz*, aqui lembrado numa de suas notáveis figuras, Duke Ellington.

O argumento de defesa de espaço no mercado ecoaria em outros depoimentos da cantora e conduziria a importantes colocações em relação à situação do músico naquele momento. Em sua percepção, a entrada de fitas para tocar nas boates traria um outro problema, o do desemprego de músicos brasileiros, já tão desamparados. Desta forma, mercado e cultura caminhavam de braços dados. Músicos desempregados significava também perda de espaço para a música brasileira. Como já foi mencionado anteriormente, a MPB se fez também como música de mercado, contando com importantes meios para sua divulgação. Aqui estamos diante da defesa de espaço para a música brasileira em alguns desses meios.

Os 70% de música brasileira no rádio têm que ser respeitados sob pena de a gente desaprender o português. Nós temos uma série de leis que protegem nosso mercado, mas é preciso saber que, se a gente não brigar, ninguém briga por nós. (...) Existem 80 mil músicos inscritos na Ordem de São Paulo, dos quais 70 mil estão desempregados. Qual a boate que vai deixar de tocar fita, que não paga nada, para contratar músicos, pagar INPS, FTGS, férias remuneradas? Em termos econômicos eles podem até estar certos, mas em termos culturais isso está acabando com a gente. Nós temos que dar a mão para esta turma que sequer aparece na contracapa dos discos, porque dá trabalho fazer a lista. Por isso nós fundamos a ASSIM (Associação de Intérpretes e Músicos), uma entidade que foi criada para arrecadar e distribuir o direito do intérprete e do músico. O músico não tinha uma

⁸³ Idem, *ibidem*.

entidade que o representasse e a Sombras forçou a formação dessa entidade e me elegeu presidente.⁸⁴

Se em *Falso Brilhante* vimos um momento em que Elis Regina tomaria consciência de pertencimento a uma classe, aqui estamos diante do momento em que ela procurou fazer alguma coisa em nome desta classe com sua vinculação à ASSIM. O quadro que se desenhava em relação ao músico brasileiro não era dos mais animadores. Em *Transversal do Tempo* esta situação ganha uma reflexão através da sugestão da proximidade entre o universo de personagens como os operários de construções, ou os sem-teto, com o do músico. Digo isto ao lembrar que os músicos de Elis Regina tocavam seus instrumentos em estruturas metálicas que lembravam andaimes de construções, encarnando o papel de operários através também de seus figurinos. Figurinos estes que em momentos do espetáculo fizeram de Elis Regina mendiga, bóia-fria, etc. Colocando-se numa área de fronteira, o grupo de Elis mostrava que as reivindicações existentes, em sua realidade, eram próximas à dos personagens mostrados em *Transversal do Tempo*, sobretudo no que dizia respeito aos direitos trabalhistas.



Imagem 3. Artista operário, artista povo.

Mas no caso dos artistas, essa dificuldade passaria por problemas oriundos da idéia de glamourização da profissão, que já era questionada em *Falso Brilhante*. No momento em que faz *Transversal do Tempo*, Elis Regina também busca se desvincular desta imagem, mostrando seu

⁸⁴ Entrevista com Elis Regina. “A guerra do trânsito num espetáculo cheio de sinais.” *O Globo* (07/03/1978).

lado mais rotineiro. A artista, que opinava sobre a situação política do país, fazia espetáculos e era considerada uma das grandes cantoras brasileiras, também era aquela que, enquanto dava entrevistas, fazia pequenos reparos em roupas, mostrava-se envolvida com questões de seu dia-a-dia de mãe, como os estudos de João Marcelo, seu filho mais velho, ou problemas com a babá da filha Maria Rita.⁸⁵

Sobre a situação do músico brasileiro, o sentimento que Elis Regina construía era de desamparo. Isto passava por denúncias contra a própria Ordem dos Músicos do Brasil que, para ela, encontrava-se entre as entidades que “embora criadas para nos proteger, o que fazem é nos roubar. E descaradamente”.⁸⁶ Medidas precisavam ser tomadas e algumas delas apareceriam com a criação da ASSIM. Na mesma entrevista, Elis Regina lembra que outros nomes de peso aderiram a sua campanha em torno dos direitos trabalhistas dos músicos e intérpretes, como Clara Nunes, Milton Nascimento e Martinho da Vila.

O objetivo maior com a criação da ASSIM se dava em relação à arrecadação dos direitos autorais de músicos e intérpretes nas execuções de canções – em rádio e televisão, por exemplo – das quais participaram das gravações. Segundo artigo da *Folha de S. Paulo*, em relação à arrecadação dos direitos do intérprete e do produtor de discos, já existia uma entidade, a SOCINPRO (Sociedade Brasileira de Intérpretes e Produtores Fonográficos), mas em relação ao direito do músico, a ASSIM era a primeira a se mostrar preocupada. No mesmo artigo é mencionada a denúncia de que, ao serem repassados os recursos arrecadados pela SOCINPRO para a Ordem dos Músicos do Brasil, o órgão estaria “distribuindo esta renda em benefício da própria entidade, com a criação de Fundos de Garantia e outros mais.”⁸⁷ Desta forma, a ASSIM apareceria como uma outra via para arrecadação dos direitos autorais de músicos e intérpretes, estando ligada a uma outra entidade, a SOMBRAS (Sociedade Musical Brasileira) de São Paulo.⁸⁸ O projeto da ASSIM parece ter trazido certo incômodo ao presidente da Ordem dos Músicos, à época Wilson Sandoli, uma das pessoas que se dirigiu a Elis Regina no programa *Vox Populi*.

⁸⁵ “Elis Regina já não é mais o passarinho que apenas canta.” *O Estado de S. Paulo*. (16/04/1978).

⁸⁶ Idem, *ibidem*.. (16/04/1978).

⁸⁷ Marcus Vinícius Apud “Elis preside nova sociedade arrecadadora”. *Folha de S. Paulo*. (20/01/1978)

⁸⁸ Segundo o mesmo artigo da *Folha de S. Paulo*, a diretoria da SOMBRAS era composta por César Camargo Mariano, Marília Medalha e Marcus Vinícius.

– Eu perguntaria a Elis Regina, minha particular amiga, sempre fomos amigos.... na fundação da associação ASSIM qual a procuração que ela tem em falar em nome dos músicos? Porque, pelo que nós sabemos, foi endereçada a minha pessoa um abaixo-assinado por mais de 100 músicos, os músicos que gravam, para que se fundasse a ABRAMUS, Associação Brasileira de Músicos, e conseguimos também que juntasse a nossa associação todos os músicos do Rio. Então a ABRAMUS está com os poderes totais dos músicos, ou seja, os músicos do Rio e de São Paulo, aqueles que gravam, e eu não entendi o por que ainda se fala tanto de músicos na ASSIM.⁸⁹

Em sua resposta, Elis não hesitaria em reiterar posicionamentos em relação a suas insatisfações com a Ordem dos Músicos, de maneira clara:

Se fala em músico na ASSIM, Sr. Wilson Sandoli, que, aliás, não é meu amigo particular porque eu tenho extremo bom gosto na escolha dos meus amigos....A ASSIM é a Associação de Intérpretes e Músicos. Ela foi fundada e reconhecida pelo Conselho Nacional do Direito Autoral no dia 14 de abril de 1978, fundada em fevereiro de 78 também, não me lembro precisamente o dia, mas parece que foi dia 15 ou 16. Eu não me considero uma pessoa que tenha delegação de poderes para falar em nome do músico, quem teria seria o presidente da Ordem, no caso o senhor, que nada está fazendo pelo músico. E eu falo em nome do músico porque eu sou músico. Eu sou portadora de uma carteirinha azul de número 0022 do Conselho Regional do Rio Grande do Sul, da Ordem dos Músicos do Brasil. Portanto eu sou músico, meu instrumento é a voz aliada à palavra, não aceito discriminação. Com relação à ABRAMUS, como músico e como presidente da ASSIM, eu queria dizer o seguinte: cadê o seu alvará de reconhecimento do Conselho Nacional do Direito Autoral? Os seus abaixo-assinados, enquanto não houver o reconhecimento pelo Conselho Nacional do Direito Autoral, não servem para nada, a não ser para fins secundários e não divulgáveis ao público. Ao seu abaixo-assinado eu contraponho um do Recife, um de Salvador, um do Rio ... que não é de cem, sabe? É de uns mil, mais ou menos, de insatisfeitos. (pausa) E maiores explicações a respeito da ASSIM provavelmente eu poderei lhe dar ao vivo na rua Minas Gerais, número 41, ou pelo telefone 2572547, ou então procure Marcus Vinícius, Marcus Pereira Discos, que ele sabe perfeitamente o que dizer, meu secretário executivo, aliás uma pessoa brilhantíssima, que também é músico, viu? E que não está satisfeito com uma série de coisas e que perduram há muito tempo, entendeu? Perduram há muito tempo, acontecem a nossa revelia, inclusive eleições da ordem, eleições do sindicato, das quais eu sequer fui certificada, ainda que por jornais de alta circulação ...e, de uma série de outras coisas que o Demétrio, lembra do Demétrio? Saxofone? Pois é, Demétrio deu uma série de outras dicas pra gente também, documentadas todas e que poderão ser acionadas a qualquer hora.

Além dos já mencionados descontentamentos em relação a uma possível corrupção dentro da Ordem dos Músicos, o que indicava a situação de desamparo em que se encontravam os músicos, Elis Regina chama a atenção para o fato de que esses músicos não se resumiam aos que estavam no eixo Rio – São Paulo, como Wilson Sandoli destacara em sua pergunta. Diferente

⁸⁹ Wilson Sandoli. Programa *Vox Populi*. Op. Cit.

disto, mencionaria que na ASSIM havia o comprometimento com músicos de todo o Brasil, onde o coro de descontentes só aumentava. É interessante ainda atentarmos para o fato de Elis Regina questionar as distâncias entre o músico e o intérprete ao se definir como “músico”, questão que passava até mesmo pela forma de arrecadação de direitos autorais dos dois segmentos, mas também por questões como *performance* vocal, ao considerar que utilizava a voz como um instrumento musical a mais da banda.

De seu lugar de intérprete, Elis Regina ainda perceberia outros problemas que envolviam o mercado de música no Brasil, como o posicionamento de gravadoras em relação aos novos talentos.

Quando vi que as gravadoras não estão interessadas em arriscar num novo talento, que a maior preocupação das grandes empresas do disco é o faturamento, comecei a gravar músicas de compositores que ainda não tinham conseguido botar a cabeça para fora. Nunca tive nenhum compromisso paternalista com eles, nunca me senti lançadora de ninguém, eu apenas dei um empurrãozinho, ajudei a abrir uma brecha. Continuo cantando as músicas de que gosto, as que me servem num determinado momento, mas procuro me informar sobre um número cada vez maior de compositores.⁹⁰

Um caminho para a projeção de um compositor desconhecido começaria com a gravação de uma de suas canções por um intérprete de nome. Este dado mostra-se importante para a compreensão das questões que envolviam o cenário artístico daquele momento. Ao falar da indústria fonográfica no Brasil, Márcia Tosta Dias nos lembra que a década de 1970 foi marcada pela consolidação da produção da música popular brasileira e maior investimento em LPs, diminuindo o consumo de compactos. Partindo das considerações de E. Paiano, a autora constata que, com o investimento em LPs, cria-se um espaço para o artista desenvolver um trabalho autoral. Diferentemente de um compacto, um LP dá a possibilidade de se gravar várias canções e a partir delas criar um conceito para aquele disco, desenhar nele uma proposta. Mas, segundo a pesquisadora, isto traria outras conseqüências:

...algumas gravadoras voltam-se para a formação de casts estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business. Assim, é mais seguro, muitas vezes, e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez,

⁹⁰ “Elis Regina. “O grande engarrafamento na Transversal do Tempo.” *Jornal do Brasil*. (08/03/1978).

precisaria ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido.⁹¹

A idéia de investir em *casts* estáveis já estava presente em meados da década de 1960. Ao atentarmos para carreiras de nomes como o de Elis Regina, perceberemos que sua presença na Phillips se dá de 1965 até 1978, sendo *Transversal do Tempo* o último disco que gravou por esta gravadora. Mas o que as constatações de Márcia Tosta Dias nos indicam é que os anos 1970 são marcados pela profissionalização do mercado fonográfico com a adoção de medidas visivelmente mercadológicas. Entendido isto, creio que as posições de Elis Regina em relação à abertura de espaço para compositores brasileiros ou mesmo sua luta em torno da regulamentação dos direitos trabalhistas dos músicos, bem como a defesa de mercado, sinalizam para a compreensão de que, se o mercado se profissionalizava, os artistas precisavam acompanhar esta profissionalização para poder manter um diálogo nivelado com esta indústria. Uma saída possível seria o despertar da consciência de pertencimento a uma classe.

Retomando as colocações que até aqui desenvolvemos a respeito dessa questão, percebe-se que a reivindicação de um espaço para a música nacional nas rádios, na televisão, ou em ambientes públicos – como aeroportos – aparecem vinculadas a um esforço de regulamentação da situação do músico no Brasil e de organização dessa classe em relação aos seus interesses. Defender-se da música estrangeira não se reduziria a ser xenófobo. O valor da música estrangeira, inclusive, seria preservado. Mas ao se tratar de uma questão que também é de mercado, a necessidade que se desenhava era de mobilizar-se para impedir a entrada descontrolada da música estrangeira no mercado nacional. Assim, como vimos, a música brasileira valia-se de uma indústria cultural para ser divulgada, constituindo-se como produto, mas também como bem artístico, reconhecido traço de nossa identidade. Desta forma, a perda de espaço da música nacional no mercado também era considerada um problema de ordem cultural.

Vale lembrar que a experiência com a ASSIM não terminou como se esperava. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, em 1979, quando esteve em Brasília com seu *Show Elis, essa mulher*, a cantora reflete sobre esta questão, lembrando, principalmente, da necessidade de se criar no músico a consciência de que é, antes de mais, um trabalhador e como tal precisa lutar por seus direitos:

⁹¹ Márcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2008, p. 61.

A ASSIM foi feita para proteger o direito autoral dos músicos, principalmente. Fizemos as planilhas de inscrição e tudo mais, mas os músicos não quiseram que a Associação vingasse. Fiquei um ano inteiro por conta disso e não houve retorno, nem emocional. Houve até quem dissesse que não iria se inscrever na ASSIM porque a presidente era uma mulher. Coisa da maior pobreza. Enquanto o músico não se conscientizar e se considerar um trabalhador, ao invés de marciano ou lunático, e se unir, vai continuar tendo dificuldade para pagar o aluguel e comprar o feijão.⁹²

Outro fator que mereceu atenção, inclusive da mídia, no período em que Elis Regina se apresentava com o *Transversal do Tempo* foi o caráter político atribuído ao espetáculo. Nesta ocasião, este dado sugeria discussões em relação aos posicionamentos políticos da própria cantora naquele período ou mesmo em relação a acontecimentos anteriores. Em matéria da *Folha de S. Paulo*, por exemplo, sobre a estréia do espetáculo na capital paulista, é mencionado que haveria uma pré-estréia exclusivamente “para a campanha eleitoral do Audálio Dantas, ex-presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, candidato a deputado federal pelo MDB.”⁹³ Um fator que colaboraria para estas discussões seria o estado de maior abertura que a imprensa tinha para tratar de certos temas no final dos anos 1970. Neste cenário, a lembrança de episódios, como a participação de Elis, cantando o Hino Nacional, nas Olimpíadas do Exército de 1972⁹⁴, voltaria a circular. Este seria um dos temas abordados na entrevista que a cantora concedeu a Regina Echeverria.

Eu cantei nessas Olimpíadas e o pessoal da Globo todo também participou. Todos foram obrigados a fazer. E você vai dizer que não? Eu tinha exemplos muito recentes de pessoas que disseram não e se lascaram, então eu disse “sim”. Quando apareceu isso, eu procurei o Aldir Blanc e disse: “Poxa, que sacanagem”. E ele falou: “Você cedeu como cederam 90 milhões”. Agora, é fácil acusar. Quero saber o que essa pessoa estava fazendo enquanto eu estava cantando nas Olimpíadas. E tem mais, numa situação excepcional, idêntica, não sei se se faria de novo. Porque eu morro de medo. Faço todos os espetáculos me borrando de medo todos os dias. Faço, mas com medo. E se mandar parar eu paro, porque medo eu tenho.⁹⁵

⁹² Elis Regina Apud Irlam Rocha de Lima. “Elis Regina: Endurecer para a batalha da vida, mas sem perder a doçura”. *Correio Braziliense*. (24/11/1979).

⁹³ “As transversais do tempo político de Elis Regina.” *Folha de S. Paulo* (24/10/1978)

⁹⁴ Na reportagem é mencionado o ano de 1969, mas em outras reportagens e na biografia escrita por Regina Echeverria é citado o ano de 1972.

⁹⁵ “O sinal está vermelho”. Entrevista de Elis Regina, feita por Regina Echeverria e publicada na revista *Veja* em (25/10/ 1978), p.4.

Elis se refere ao período em que artistas brasileiros de grande reconhecimento, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, partiram para o exílio. Aqui estamos diante de uma Elis Regina que se põe, ela mesma, em debate com as questões de seu tempo, questiona o regime ditatorial, mas tem consciência dos limites de sua atuação, situando-se como uma artista que, na sua relação com a ditadura, busca os lugares – tanto em relação a espaços físicos quanto à linguagem/forma de comunicação – onde é possível se expressar. Mas posturas como esta se confrontam com outros posicionamentos possíveis na época, alguns deles tomados por pessoas dispostas a criticar. Pensar nisto nos faz recorrer a críticas que Elis Regina recebeu no momento em que participou dessas olimpíadas, sendo que uma parece ter causado maior repercussão, inclusive ao longo dos anos, a do cartunista Henfil.

No mesmo ano em que Elis Regina cantaria nas Olimpíadas do Exército, Henfil dava vida a um novo personagem nas páginas do jornal *O Pasquim*, o Cabôco Mamadô e seu Cemitério de Mortos-Vivos. Através de seu personagem, o cartunista se dispunha a “enterrar” personalidades, agora “mortos-vivos”, numa atitude de protesto por algum de seus posicionamentos ou atuação. Segundo o pesquisador Denis Moraes, “salvo exceções, Henfil não explicava os motivos específicos que o levavam a despachar as pessoas para o Cemitério dos Mortos-Vivos.”⁹⁶ O fato era que o contingente era numeroso e, volta e meia, recebia um novo convidado. A participação de Elis nas ditas olimpíadas não passaria despercebida e no número 147 do jornal *O Pasquim*, ela seria personagem de uma das histórias do Cabôco. Na charge, o Cabôco se mostra ansioso enquanto fazia uma faxina em seu cemitério. O motivo seria uma surpresa, a convidada para integrar a população de Mortos-Vivos, Elis Regente. Na imagem, Elis, como entusiasmada maestrina, comanda um coro de famosos – Roberto Carlos, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Pelé, Paulo Gracindo e Maria Pêra – que de seus túmulos cantam. Por de trás de Elis, o Cabôco pelos versos de uma canção dá seu sarcástico recado:

*Menina vai,
com jeito vai,
que um dia,
a casa cai*⁹⁷

⁹⁶ Dênis de Moraes. “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim.” *Ciberlegenda*, Número 2, 1999. (<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>)

⁹⁷ Canção *Vai com Jeito* de João de Barro. 1957.

A cantora reclamou da charge de Henfil e por isto mesmo seria tema de mais uma história do Cabôco Mamadô. Na Charge, uma Elis indignada com o julgamento de Henfil e exigindo que fosse reencarnada. O Cabôco faz essa concessão, reencarnando-a na pele de Maurice Chevalier. A crítica mais afiada vem ao final da história, quando o Cabôco diz à cantora que aquele era o dia em que Chevalier fazia um *show* na Alemanha nazista a convite de, ninguém mais ninguém menos, que Hitler.



Imagem 4. Elis no Cemitério dos Mortos-Vivos

As charges de Henfil condenam a concessão feita por Elis Regina ao regime militar e dão o contorno do posicionamento do cartunista em relação a concessões, de maneira geral. Para ele

concessão alguma poderia ser feita e quem vivesse naquele cenário tinha como dever se comprometer com a luta contra a ditadura militar.

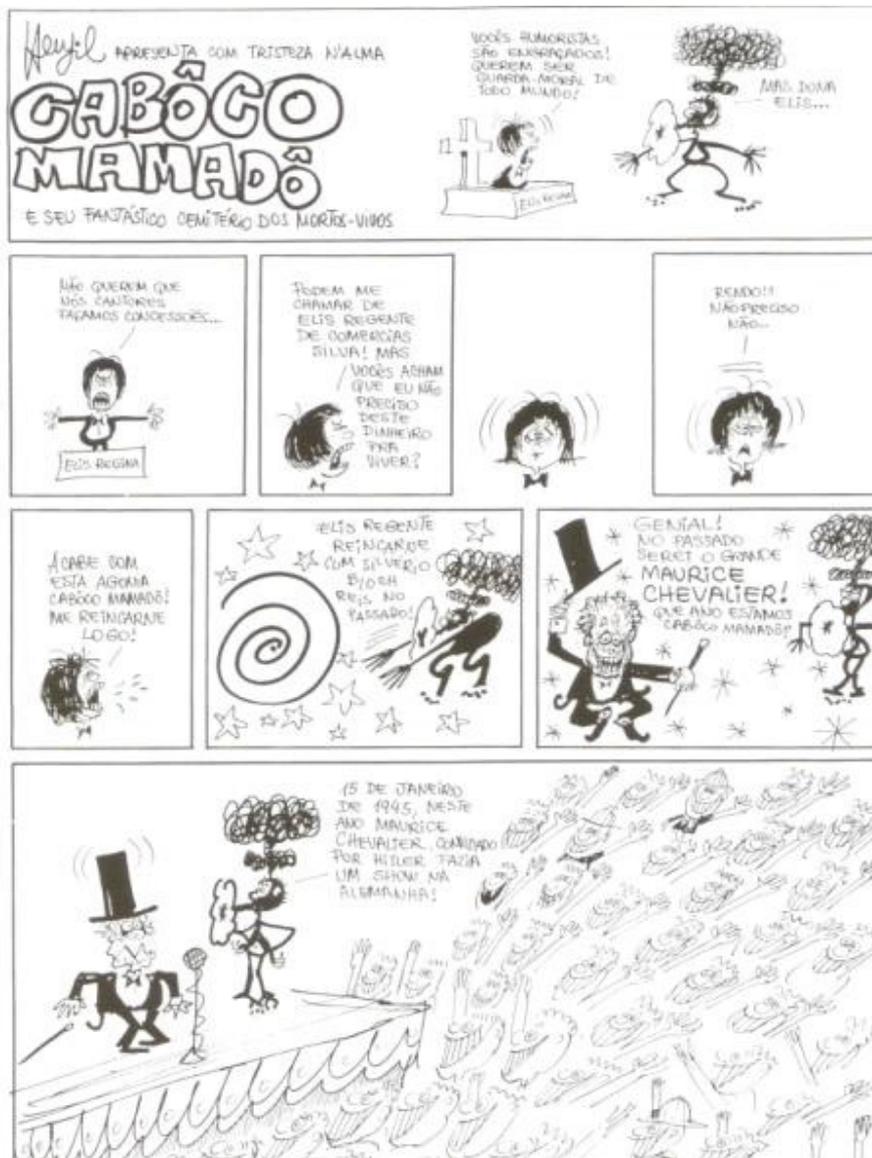


Imagem 5. E Elis volta a ser tema de uma charge de Henfil

Pensar nisto nos remete a outro membro que o Cabôco recebeu em seu cemitério naquele ano, a escritora Clarice Lispector. Ao esclarecer sobre os motivos que o levaram a enterrar Clarice, o cartunista explicaria:

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma.⁹⁸

O discurso de Henfil indica que, em sua percepção, uma posição precisava ser tomada e de maneira clara. Não parecia aberto a um possível “meio-termo”. Em depoimento do cartunista a Regina Echeverria no livro *Furacão Elis*, dentre outros temas, o episódio da crítica à cantora é lembrado. Embora se tratando de um discurso pautado por um exercício de memória, que se dá a partir de um olhar do presente em relação aqueles acontecimentos – passando inclusive por considerações como a de seu arrependimento por ter “enterrado” Elis e Clarice Lispector – seu posicionamento não é muito diferente daquele que se desenha na fala sobre Clarice.

Sei que muitos personagens que viveram essa história das Olimpíadas do Exército faziam isso independente de motivos e de pressão militar por trás. Evidente que os militares estavam pressionando o país inteiro. Eu sabia disso, os militares faziam censura prévia no meu jornal, presença física, todo dia. Inclusive foram os militares que censuraram o Cartum da Elis onde estava escrito virundum, virudum, virudum. A referência à música não pode ser publicada. E era justamente isso que eu estava criticando: se as pessoas não estavam resistindo à pressão, como é que iríamos segurar este país? Bom, eu era um dos que estavam enfrentando. Então tinha todo o direito de criticar uma pessoa que ia à televisão se entregar. Não mudei em nada e ela percebeu isso. Mas me interessou a amizade daí por diante. E mesmo antes, por que é que eu vou deixar de gostar de uma pessoa por ela ter fraquejado?⁹⁹

Elis Regina e Henfil de fato conseguiram estabelecer uma aproximação depois deste episódio. Ela inclusive o convidou para participar de seu especial para a TV Bandeirantes, aquele do qual participaram Rita Lee e Adoniran Barbosa, mas a passagem em que o cartunista participava foi vetada pela censura interna da emissora. O fato é que, segundo Henfil, sua relação com Elis Regina passaria a ser medida pelo esforço da cantora em se mostrar como ideologicamente confiável.

⁹⁸ Henfil Apud Dênis de Moraes. “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim.” *Ciberlegenda*, Número 2, 1999. (<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>)

⁹⁹ Henfil Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*. Op. Cit., p. 107 e 108.

Por causa de sua participação nas Olimpíadas do Exército, Elis Regina protagonizaria outros episódios, como o ocorrido durante sua apresentação no *Phono 73*, espécie de festival promovido pela Phonogram, mas apenas com seu elenco de artistas, o que na verdade era muita coisa, pois reunia boa parte dos grandes nomes da música brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Jorge Ben, Wilson Simonal, Sérgio Sampaio, Erasmo Carlos, Wanderléa, Nara Leão, Jair Rodrigues, Fagner, Odair José, Toquinho e Vinícius, Ivan Lins, Raul Seixas, Jards Macalé, Jorge Mautner, Ronnie Von, MPB-4, Gilberto Gil e Elis Regina.¹⁰⁰ Em seu livro, André Midani transcreve um artigo de Tom Cardoso, onde é feito um comentário geral sobre o festival, inclusive sobre a vaia que Elis Regina teria recebido.

...Quando Elis entrou no palco para cantar “É com esse que eu vou”, alguém na platéia começou a provocação: “Vá cantar para o exército!” Caetano atrás das cortinas imediatamente tomou as dores de Elis: “Respeitem a maior cantora do Brasil”, rebateu. (Elis, parada como estátua de mármore, esperou que a vaia acabasse para cantar majestosamente frente ao público já arrependido, que a ovacionou.)¹⁰¹

Os registros do festival não trazem a fatídica vaia, ela é lembrada por depoimentos, como o acima citado, ou em entrevistas, como a concedida por André Midani a Tárík de Souza em 2005 e que acompanha o box lançado pela Phonogram com os CDs e DVD do *Phono 73*. No relato de Midani é citado que, depois da vaia, Elis cantaria a canção *Cabaré*. Estamos diante de uma contradição construída a partir dos relatos de memória dos dois. O que aparece como consenso é a lembrança da vaia, incentivada pelo episódio das Olimpíadas do Exército. Nos CDs do festival, Elis Regina participa cantando *É com esse que eu vou*, de Pedro Caetano, e *Ladeira da preguiça*, esta última, juntamente com Gilberto Gil, também autor da canção. No DVD temos a presença de *Cabaré*, de João Bosco e Aldir Blanc, cujo refrão dialoga com o acontecimento ali ocorrido:

*De tomara-que-caia
Surge a crooner do Norte
Nem aplausos, nem vaias
Um silêncio de morte.*

¹⁰⁰ Como o nome indica, o festival foi realizado no ano de 1973. Naquela época foram lançados três LPs com material dos *shows*. Recentemente foi lançado um box com dois CDs remasterizados e um DVD com fragmentos das apresentações.

¹⁰¹ Tom Cardoso (*Valor Econômico*, 27 de julho de 2003). Apud André Midani. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.157 e 158.

Cabaré é introduzida pelo bandoneon de Ubirajara Silva, que faz participação especial na apresentação de Elis Regina e também no disco em que a canção foi gravada, o *Elis*, de 1973. A canção referencia o tango, tanto em sua composição sonora quanto na temática da letra, que remonta um ambiente boêmio, marcado por um clima tenso e dramático. O drama é aí encarnado por Elis Regina em sua postura vocal e gestual e pela própria cena montada. Elis vestida de preto em um palco com iluminação branda. Parece o cenário ideal para o ambiente sugerido na canção.

No primeiro momento em que canta o refrão, Elis dá uns passos à frente em direção ao público, levanta a cabeça, o encara e, de maneira altiva, mostra-se de peito aberto. Cada entrada do bandoneon na canção funciona como uma punhalada ou como uma injeção de drama na intérprete que, da forma como canta, confunde-se com a *crooner* citada no refrão. Elis traz no rosto uma expressão de agonia. Com a mão direita segura firmemente o microfone. Os gestos da mão esquerda funcionam como se a cantora estivesse contando uma história. O braço direcionado para frente, a mão, com a palma virada para cima, movimentando-se lentamente para baixo e para cima, mas marcando uma certa tensão, numa espécie de citação a outras mãos, como as de Edith Piaf, que também contaram/ cantaram histórias dramáticas. A postura da intérprete parecia funcionar como uma resposta à vaia que recebera naquela mesma ocasião.

A questão que marca a reconstrução do episódio das Olimpíadas do Exército pela memória passa por considerações de Ronaldo Bôscoli. Segundo ele, a cantora fez declarações contra o governo brasileiro quando estava em turnê pela Europa em 1969.

...disse que o governo era formado por Gorilas. Gorilas, saiu isso publicado em holandês. (...) No dia seguinte, a embaixada pegou o jornal e mandou para o Serviço Nacional de Informações. O Armando Nogueira ligou para mim e disse que queriam prender a Elis. Ele e o general disseram na minha frente: “Elis foi salva rigorosamente pela ausência de comprometimentos no Brasil.” Ficaram putos de a Elis ter chamado todo mundo de gorila. Ela desmentiu, se retratou.¹⁰²

Esta história revela uma outra perspectiva em relação à participação de Elis Regina nas Olimpíadas do Exército. O convite feito pelos militares aparece mais como uma convocação, como um castigo pelas declarações feitas no exterior. A chateação de Elis por ter sido enterrada no Cemitério dos Mortos-Vivos, explicitada nos depoimentos de Bôscoli e do próprio Henfil, é

¹⁰² Ronaldo Bôscoli Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*. Op. cit., p 59.

justificada por ela não se perceber como uma traidora, mas sim como alguém que foi pressionada a cantar nas Olimpíadas do Exército. Em 1979, a cantora mais uma vez é questionada sobre este episódio e sua fala apresenta sintonia com esta idéia de convocação, ao invés de convite.

As pessoas vão sempre dizer alguma coisa, reclamar de alguma coisa, sejam elas de direita, de esquerda ou de centro. Mas, em relação àquele episódio, devo esclarecer que participei das Olimpíadas do Exército imposta. Chegaram para mim e perguntaram: **como é que é, você quer ir ou prefere ser levada?** Diante de tanta amabilidade, fui. Houve quem dissesse que eu poderia apelar para o respaldo popular que já possuía, mas Caetano e Gil eram popularíssimos e na hora que dançaram, dançaram feio. Eram tantas coisas horrorosas que a gente tomava conhecimento, que ficava difícil dizer não.¹⁰³

Diante das incertezas daquele momento, a escolha por cantar nas Olimpíadas. Em seu depoimento a Regina Echeverria, Henfil dá a entender que não sabia das ditas pressões que Elis Regina sofrera para participar desse evento, mas isso não trouxe grandes mudanças em seu posicionamento sobre o ocorrido, pois para ele o que parecia ser relevante era resistir às pressões da ditadura, e este não fora o caminho escolhido por Elis.

Encontra-se no Arquivo Nacional de Brasília um documento de informação confidencial do Ministério do Exército, de duas páginas, cujo assunto descrito é: “cantora Elis Regina”. Nele é mencionada a entrevista “A primavera impetuosa de Elis Regina.”, publicada pela revista holandesa *Tros-Nederland*.¹⁰⁴

Neste mesmo documento encontra-se anexada uma declaração em forma de carta de duas páginas escrita à mão pela cantora. Segundo o documento do Exército, o Centro de Informações do Exército, o CIE, teria recebido essa entrevista por meio de “um repórter credenciado na imprensa Guanabarina”. Para esclarecimentos sobre ela, Elis Regina foi chamada ao Centro de Relações Públicas do Exército, o CRPE, ocasião em que escreveu a tal declaração – 22 de novembro de 1971 – e teve seu depoimento gravado em vídeo. Nesta carta Elis Regina nega ter dado declarações sobre o Brasil e sobre seu regime de governo à imprensa holandesa. Diz ter participado de uma entrevista coletiva em Amsterdã, não tendo sido a ela dirigida perguntas de cunho político. A seguir, alguns trechos da declaração:

¹⁰³ Elis Regina Apud Irlam Rocha de Lima. “Elis Regina: Endurecer para a batalha da vida, mas sem perder a doçura.” *Correio Braziliense*. Op. Cit.

¹⁰⁴ Informação nº 2919/S-103.2.CIE. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Caixa 7. Fundo de Coleção: DCDP/ Datas limites 1968/1984. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas.

...As perguntas se limitaram a assunto de música, tendo sido focado o movimento de bossa-nova, a participação de Ronaldo meu marido, no mesmo movimento, importância de Tom Jobim e Vinícius e validade do trabalho de Sérgio Mendes como músico brasileiro no exterior.

Também me perguntaram das razões da ausência de Caetano Veloso e Gilberto Gil no MIDEM de 1969. Me neguei a responder, a despeito da insistência de um repórter.

Nego terminantemente ter feito as declarações publicadas naquela revista. Nego, apesar de sugerida, que tenha feito uma entrevista particular com qualquer jornalista.

Com referência à minha participação em grupos de artistas e os movimentos de conotação política, ou de contestação quero esclarecer que a mesma se restringia à apresentação do programa “O Fino da Bossa”, TV Record, S. Paulo.

Nunca participei de qualquer movimento, digo passeata, ou coisa do gênero, de cunho subversivo.

Além do mais, em minha vida particular, não tenho maior relacionamento com artistas ou intelectuais além de encontros ocasionais em restaurantes ou teatros. Pois não gosto, particularmente, de que comumente se chama “patota”. É um ponto de vista firmado meu, do qual não me afasto.¹⁰⁵

Nesta declaração, Elis Regina tenta, através de seus esclarecimentos, livrar-se de qualquer questão que a comprometesse naquele momento. Talvez pautada pelo mesmo argumento que utilizou ao ser questionada sobre sua participação nas Olimpíadas do Exército, já apresentado em citações atrás. Diante dos exemplos recentes de prisões e exílios, recuar aparecia como uma saída possível. Contudo, devemos levar em conta o contexto de produção dessa “declaração-carta”, ou seja, uma situação próxima a de um inquérito. Ao que tudo indica, a declaração foi escrita no momento em que a artista teve seu depoimento tomado no CRPE. Se a cantora disse mesmo que o governo brasileiro era composto por gorilas ou tomou qualquer posicionamento político, reafirmar este posicionamento numa carta dessas não aparece como algo viável, pois estaria documentando o que até então se constituía mais como uma suspeita, noção esta que, no arremate de sua carta, Elis parece querer reiterar, mas de outra forma, ou seja, vinculada à incerteza em relação à plausibilidade de certas notícias transmitidas pela imprensa:

Queria deixar registrada que, de algum tempo para cá, não presto declarações a (...) da imprensa a não ser por escrito. Ficando comigo as cópias das entrevistas. Assim sendo, ponho-me à disposição para futuros equívocos, tomando por base essas cópias autenticadas.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Carta anexada ao documento “Informação nº 2919/S-103.2.CIE”. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Caixa 7. Fundo de Coleção: DCDP/ Datas limites 1968/1984. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas.

¹⁰⁶ Idem, ibidem.

As primeiras constatações do documento do CIE sobre a entrevista de Elis Regina à imprensa holandesa parecem partir das declarações por ela apresentadas na carta anexada, pois destaca sua viagem à Holanda em 1969, lembrando que naquele momento ela “concedeu entrevista coletiva à imprensa, em ambiente formal e segundo as normas desse tipo de relacionamento; viajou para ITÁLIA e INGLATERRA, no princípio de 1971, não tendo feito declarações à imprensa.”¹⁰⁷

Após essas considerações, o documento traça uma espécie de dossiê que, em dados momentos, busca pôr em relevo as relações da cantora com grupos de esquerda e/ou de contestação.

-nos anos de 1966 e 1967 atuou ao lado de alguns cantores de esquerda, considerados subversivos após as agitações de 1968, destacando-se, entre eles, CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL, GERALDO VANDRÉ e EDU LOBO. Faziam parte do “Grupo PAULO MACHADO DE CARVALHO”, da TV Record, canal 7 de São Paulo e da “RÁDIO JOVEM PAN”. Na época, anos 1966/67, esse grupo foi considerado de orientação filo-comunista;

-é muita afeita a gravar músicas de protesto, inclusive ligadas ao movimento do “Poder Negro”, norte-americano, apesar de não demonstrar ligações com o mesmo.¹⁰⁸

Ao enumerar acontecimentos públicos da carreira de Elis Regina, como suas participações em festivais ou sua posição de apresentadora do programa *O Fino da Bossa* – temas sugeridos no texto acima a partir da vinculação da cantora com outros nomes daquele contexto – o discurso do documento dá a eles certo tom de descoberta, como algo que foi investigado, usando como linha para inteligibilidade desses acontecimentos a sua relação com o que era considerado subversivo. O mesmo acontece com a menção a sua ligação com o “Poder Negro” norte-americano.¹⁰⁹ O

¹⁰⁷ Informação nº 2919/S-103.2.CIE”. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Caixa 7. Fundo de Coleção: DCDP/ Datas limites 1968/1984. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas.

¹⁰⁸ Idem, ibidem.

¹⁰⁹ No início dos anos 1970, entraria em cena, na música brasileira, a *soul music*. Um dos grandes momentos do *soul* foi justamente a vitória da canção BR-3, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, interpretada por Toni Tornado, na final brasileira do V FIC, em 1970. Segundo Zuza Homem de Mello, nem tudo seria festa para o então “descoberto” Toni Tornado. “Os militares derem mostras de temer que Toni Tornado pudesse tornar-se um novo líder negro, a exemplo do que acontecia nos Estados Unidos com os violentos Panteras Negras.” (Zuza Homem de Mello. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed 34, 2003, p.384.) Exagero ou não, Toni Tornado teve que se exilar em 1972. No mesmo ano de 1970, Elis Regina lança o disco *Elis em pleno verão*, onde gravou uma canção ao estilo *soul*, de Tim Maia, compositor que naquele momento ainda era pouco conhecido. A canção era *These are songs*. Em sua gravação conta com a participação de Tim em um dueto bem ao estilo *soul* com Elis. No ano seguinte, uma canção gravada por Elis Regina causaria alguns comentários, nem todos positivos, *Black is Beautiful*, de Marcos e Paulo Sérgio Valle. Foi lançada no disco *Ela*, de abril de 1971. A canção conversa tanto em sua sonoridade quanto em sua letra com a *soul music*. Elis Regina se valia de referências ao estilo de interpretar das cantoras do *soul* para

realce dessas possíveis ligações desenha um perfil de suspeita para a cantora. Isto nos remete ao artigo “A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”, de Marcos Napolitano. Nele, o autor defende a idéia de que os relatórios e dossiês de espões da ditadura militar eram feitos partindo do princípio de “produção de suspeita”.¹¹⁰

Dentro da lógica de “produção de suspeita” produzida pelos informantes, a “comunidade de informações” não apenas alertava o governo e os serviços de repressão direta para situações concretas de contestação ao regime, mas, através de sua interminável escritura, elaborava perfis, potencializava situações, criava conspirações que, independente de qualquer coerência ou plausibilidade, acabavam por justificar a própria existência desses serviços.¹¹¹

Devemos ainda destacar que, da análise dos documentos da censura no Arquivo Nacional de Brasília, percebe-se que muitos dos pareceres a respeito de espetáculos, letras de música, filmes, etc, passam por esta preocupação de rastrear alguma proximidade com grupos de esquerda. Constrói-se dessa forma a idéia de uma ameaça comunista. As preocupações apresentadas nestes documentos estão vinculadas à ligação dos artistas com a esquerda, mas também a questões de hábitos e religião. Este dado e o documento relacionado à Elis Regina indicam que, se havia diferenças entre alguns artistas que circularam naquele cenário, sendo constantes os debates sobre posicionamentos políticos ou em relação à música brasileira, o regime militar não hesitaria em colocar no mesmo bloco de suspeitos nomes de artistas ideologicamente distantes como Geraldo Vandré e Caetano Veloso. A igualdade se fez através da suspeita. A censura encarna o papel de defensora do que considera como necessário à manutenção da ordem e bons costumes. Neste ponto, devemos considerar que os posicionamentos dos órgãos de censura aproximavam-se das idéias de boa parte da sociedade brasileira e nisto encontrava uma das justificativas para a sobrevivência do organismo censório.

Voltando ao documento confidencial citado, após destacar estes vínculos de Elis Regina com a esquerda, menciona problemas particulares da cantora com o marido Ronaldo Bôscoli, além de sua posição de artista isolada, “não participando de grupos, mesmo em festas ou reuniões

cantar aquela canção. Provavelmente as referências do documento do CIE a suas ligações com o “Poder- Negro” estão vinculadas à gravação de canções como estas aqui mencionadas.

¹¹⁰ Marcos Napolitano. “A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*. Vol 24, nº 47. São Paulo: Associação Nacional de História, 2004, p. 104. Disponível no site <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>

¹¹¹ Idem, *ibidem*.

sociais”.¹¹² Percebe-se aqui, mais uma vez, um momento em que o discurso do documento se aproxima das declarações feitas por Elis em sua carta. O perfil de suspeita da cantora seria suavizado por fatores como cumprimento de “seus contratos e compromissos corretamente, aceitando programas não remunerados, quando para fins filantrópicos, ou solicitados por órgãos públicos.”¹¹³ Em seu parágrafo final ao mencionar o convite feito à cantora para prestar esclarecimentos no CRPE, o documento afirma:

...caracterizou sua posição de artista isolada e desligada de qualquer vínculo político-ideológico, tendo, inclusive, negado terminantemente ter recebido, durante a entrevista concedida na HOLANDA, qualquer pergunta sôbre CUBA ou outro assunto político mesmo relacionado com o BRASIL e o seu povo.¹¹⁴

Apesar de não acusar a cantora, em dados momentos, até suavizando a suspeita que recaía sobre ela, não podemos afirmar que tal suspeita tivesse sido enterrada a partir daquele momento. Aquelas possíveis acusações estavam registradas e, evidentemente, poderiam reaparecer e ser utilizadas quando fosse necessário.

As questões até aqui mencionadas e relacionadas à apresentação de Elis Regina nas Olimpíadas do Exército nos fazem refletir sobre diferentes maneiras de se posicionar contra a ditadura naquele momento. As palavras de Henfil nos fazem pensar que nenhuma concessão deveria ser feita ao regime autoritário. A ida de Elis Regina às Olimpíadas do Exército e a forma como, no depoimento de Bôscoli, e mesmo nos dela própria, são explicadas as motivações para que isso acontecesse, permitem imaginar que uma diferente via de comprometimento político seria possível.

Fazer uma concessão à ditadura apareceria como uma forma de evitar um mal maior, uma prisão, um exílio talvez, além de garantir a manutenção de uma margem de ação. Não fazer esta concessão poderia aparecer como uma forma de restringir ainda mais a brecha que se encontrava para denunciar, criticar a situação social e política em que se encontrava o Brasil. Uma apresentação nas Olimpíadas do Exército, mais do que um alinhamento ao regime autoritário, apareceria como uma forma de negociação para a manutenção de um espaço para a reflexão sobre

¹¹² Informação nº 2919/S-103.2.CIE”. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Op. cit.

¹¹³ Idem, ibidem.

¹¹⁴ Idem, ibidem.

os problemas que envolviam o cotidiano brasileiro, ou seja, aquilo que esteve presente na carreira de Elis desde que apareceu como uma estrela da MPB.

Tais questões nos sugerem que, ao tentarmos compreender as posturas políticas dos artistas deste período, não podemos reduzir nossas análises a rótulos como os de “engajado”, “alienado”, “reacionário”. A situação configurava-se de forma bastante complexa, o que exige uma análise mais matizada. Episódios como o vivenciado por Elis Regina nos dão a entender que a crença numa postura homogênea, que define sujeitos como isto ou aquilo, é um tanto quanto problemática. Ao invés disso, ao analisarmos um determinado cenário, deveríamos ficar atentos às diversas possibilidades de leitura pelos atores que com ele interagem. Mesmo em grupos reunidos em torno de alguns ideais comuns, os posicionamentos individuais apresentam algumas diferenças.¹¹⁵

É interessante notar que, se o entendimento entre Elis Regina e Henfil enfim aconteceu, ele seria sacramentado através de manifestações com as quais os dois tinham bastante familiaridade. Ela, com a música; ele, com a charge.

Em 1979, Elis Regina gravaria uma canção que ficou conhecida como uma das mais marcantes do seu repertório, *O bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc. A canção traz a mensagem pela qual muitos lutaram: a anistia aos presos e exilados políticos, em uma espécie de exaltação – que se constrói a partir até mesmo de citações de *Aquarela do Brasil* no arranjo da canção – aos civis que resistiram ao período mais difícil da ditadura. Reivindicava a volta de tantos que partiram, dentre eles “o irmão do Henfil”, o Betinho. A canção chega no momento em que a luta pela anistia se fortalece, ficando conhecida como “o hino da Anistia”.

¹¹⁵ Neste sentido, creio que a importância deste tipo de estudo pode estar vinculada a algumas idéias defendidas por Jacques Revel em relação à micro-história. Para ele, “o projeto é fazer aparecerem, por trás da tendência geral mais visível, as estratégias sociais desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos respectivos, individuais, familiares, de grupo, etc.” (Jacques Revel. “Microanálise e construção social” In Jacques Revel (Org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.22). Ao refletir sobre a questão dos contextos sob a óptica de uma micro-história, o mesmo autor afirma que a originalidade da microanálise está na recusa da existência de um “contexto unificado, homogêneo, dentro do qual e em função do qual os atores determinam suas escolhas.” (Idem, ibidem, p. 27). Ao invés de um contexto, temos aí a presença de uma pluralidade de contextos, marcada pela atuação e interação de seus diferentes atores. A partir daí, percebemos que a redução da escala de análise permite o destaque à presença do indivíduo e às diferentes formas de se posicionar/ reagir diante de determinados contextos, muitas vezes compreendidos como homogêneos. Tais questões parecem nos alertar para o risco de engessarmos contextos, sacralizando conceitos e simplificando realidades que, em muitos casos, se apresentam de maneira bem mais complexa.

Caía
A tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos
A lua tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel
E nuvens lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco
Louco
O bêbado com o chapéu coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil
Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora a nossa pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarices no solo do Brasil
Mas sei
Que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança
Na corda bamba de sombrinha
Em cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar.¹¹⁶

Ao cantar *O bêbado e a Equilibrista* Elis faz uso de algo que ficaria conhecido como uma de suas características mais marcantes como intérprete, a combinação entre técnica e emoção. A emoção das tantas “Marias” e “Clarices”, da pátria que chora pela volta de seus filhos que partiram “num rabo de foguete”. Clarice, viúva do jornalista Wladimir Herzog, morto pela ditadura, na canção é citada no plural, alcançando tantas outras mulheres que com ela se identificariam pela proximidade de suas experiências, ou seja, a morte de alguém conhecido nos porões da ditadura.

¹¹⁶ Canção gravada no disco *Elis, Essa mulher*, de 1979. Este disco marca a mudança da cantora de gravadora, pois foi lançado pela Warner Music.

No videoclipe da canção, Elis Regina aparece numa arena de circo, numa referência tanto aos artistas anônimos, quanto aos cidadãos brasileiros que, anonimamente, resistiram ao regime ditatorial em seu cotidiano.



Imagem 6. O bêbado e a equilibrista

simples: da vitrola cai uma mala em cima da Graúna, uma mala vinda do México, que anuncia a volta de Betinho.

O desfecho da charge reitera a postura de Henfil em ver na canção uma ferramenta de protesto. Se a música não seria capaz de fazer a anistia, talvez aparecesse como mais um ingrediente no esforço pela mobilização popular em torno dessa luta. Esta questão pode ser percebida nas lembranças que marcam o depoimento de Henfil no livro *Furacão Elis*.

Eu percebia uma coisa: a ditadura, o governo vai perceber que por trás dessa música não tem quem segure o momento da anistia. Escrevi para meu irmão Betinho para ele se preparar. “Agora temos o hino e quem tem hino faz uma revolução.” E de fato não deu outra: o negócio cresceu de tal maneira que tenho certeza de que aquilo pesou para o comício passar de 500 para 5000 pessoas. E aí nos comícios era só tocar a música e assistir. Acho que seis meses depois saiu a anistia, antes mesmo que a oposição tivesse condições de digerir aquilo, de propor outras fórmulas.¹¹⁷

A forma como Henfil relembra tal acontecimento valoriza e coloca a canção como importante e decisivo vetor de mobilização popular, responsável, no caso específico, pela aceleração da conquista da anistia. Parece que aqui as questões entre Elis e Henfil, relacionadas ao embate que tiveram em 1972, estavam resolvidas.

Retomando algumas questões até aqui desenvolvidas, percebe-se que *Transversal do Tempo* foi um espetáculo disposto a refletir sobre o cenário do final dos anos 1970, mas com um olho também no passado e se permitindo travessias, ora no tempo, ora através de linguagens, etc. Aparece também ligado ao esforço de renovação de Elis Regina. As temáticas lançadas naquele espetáculo ampliaram-se em debates sobre questões já conhecidas na MPB, como o comprometimento político-social, a defesa da música nacional, etc. Outros espetáculos viriam e, com eles, outros discursos. É o que veremos nos próximos capítulos.

¹¹⁷ Henfil Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*. Op. cit. p. 118

Capítulo 3

Saudade do Brasil

*Sem olho
não existe
o sol.*

(Orides Fontela, *Axiomas*)

Essa mulher... outras mudanças

No ano de 1979 Elis Regina lançou um novo disco, o *Elis, essa mulher*. Mas desta vez a gravadora seria outra, a Warner (WEA), naquele momento dirigida por André Midani, que também dirigiu a Polygram, antiga Phonogran/Philips, gravadora com quem a cantora manteve contrato desde o momento em que foi revelada ao grande público, de meados da década de 1960 até o ano de 1978. O contrato de Elis com a WEA fomentaria curiosidades da mídia brasileira em relação a possíveis mudanças em sua carreira. Como se comportaria a cantora numa nova gravadora, eis o que muitos se perguntavam.

O fim do contrato de Elis Regina com a Polygram não foi de todo tranquilo. Antes mesmo de sair seu disco pela WEA, sua antiga gravadora lançou um álbum, o *Elis Especial*, feito às pressas e reunindo diversos fonogramas constantes de acervo, não sendo assim um projeto da cantora. Na verdade, a questão seria mais problemática. Numa matéria de Dirceu Soares é mencionado que os fonogramas que compunham o repertório do disco eram sobras de álbuns anteriores ou mesmo ensaios gravados em estúdio.¹ Debruçando-se sobre o caso, a mesma matéria informa que, nos contratos daquela época, os artistas se comprometiam com as gravadoras em gravar certa quantidade de fonogramas no período de validade do contrato. Assim, Elis teria que gravar 36 fonogramas num período de três anos, mas no final desse prazo teria gravado apenas 20. Segundo Dirceu Soares, no final do ano de 1978 a cantora recebeu uma carta da Polygram onde era lembrada de sua dívida contratual, questionada sobre a forma como

¹ Dirceu Soares. "Elis pode processar a Polygram." *Folha de S. Paulo*. (21/02/ 1979).

pretendia saná-la – gravação de novo disco, por exemplo – e alertada para uma tomada de solução, em caráter emergencial, por parte da gravadora, conforme consta da matéria: “[...] se até o dia 31 de janeiro passado não tivesse nenhuma resposta da cantora, a empresa se veria no direito de fazer um LP usando velhas fitas gravadas em seu poder.”² O texto de Dirceu Soares ainda traz um pronunciamento da assessoria da cantora em relação a questão:

Só que essa carta chegou aqui no escritório exatamente no dia 31, sem tempo, portanto, de se consultar Elis que estava viajando e até mesmo para qualquer resposta em tempo, já que a gravadora entrou em férias coletivas no dia 1º de fevereiro disseram os assessores. Donde se conclui, facilmente, que houve uma jogada da Polygram e uma intenção clara de prejudicar a carreira de Elis. Elis sabia da existência desta dívida de 16 fonogramas e estava mesmo pensando em produzir um disco em que simplesmente cantasse músicas de Vinicius acompanhada por César Camargo ao piano.³

Mais tarde, em junho do mesmo ano, a própria Elis Regina se pronunciaria a respeito desse episódio em entrevista ao *Folhetim*, caderno do jornal *Folha de S. Paulo*:

(...) Primeiro, achava que devia firmar jurisprudência a respeito do assunto. Porque eles estão um pouco equivocados. Eles, na realidade, são donos de um fonograma, quer dizer, são donos de uma gravação, mas eles não são donos da minha voz. O disco só pode sair se, em princípio, eu estiver de acordo com ele. E eu não estou de acordo, porque aquilo era refugio de gravação. Isso aí nas mãos de um juiz sério, competente, dá pra discutir uns dois anos. Afora isso, eles não têm uma gravação, mas esboço de uma gravação. E isso se prova pelas críticas todas que saíram no Brasil. Todo mundo se tocou que aquilo era uma voz guia, quer dizer, tem o lado moral, querer formar jurisprudência, pra todo mundo ter como se comportar, caso ocorra uma desgraça dessas. Agora, tem o outro lado. A pobreza é tamanha, que, de repente, você se misturar nesse lance, também te diminui. E fica dando divulgação para o que você está a fim que não seja visto.⁴

Mesmo não nos propondo aprofundar na discussão sobre essa questão, os acontecimentos e depoimentos aqui apresentados prenunciam um risco a que, possivelmente, se submeteriam os outros artistas, pois era possível que episódios como este viessem a se repetir, passando a compor um repertório de práticas encenadas pelas gravadoras diante de seu elenco contratado.⁵ A postura de Elis Regina na entrevista ao *Folhetim* se constrói na idéia de desrespeito ao artista.

² Idem, ibidem.

³ É importante salientar que a matéria não especifica a autoria deste pronunciamento. (idem, ibidem)

⁴ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979)

⁵ Na matéria de Dirceu Soares, por exemplo, é lembrado que Gilberto Gil passou por situação semelhante ao trocar a Polygram pela WEA. “...teve um LP lançado na praça em que intercalava as faixas com Germano Matias, um sambista com quem o baiano não tem nada a ver.” (“Elis pode processar a Polygram.” *Folha de S. Paulo*. Op. cit)

Evidentemente existia um contrato, mas seria legítimo uma gravadora montar unilateralmente um disco, a partir de simples fonogramas, sem a participação e concordância da artista? Estamos diante, novamente, da fronteira entre arte e mercado e das implicações que isto traria na carreira dos artistas.

Nas matérias do período é lembrado que Elis Regina já se mostrava insatisfeita com a Polygram e por isso optara por um contrato com a WEA que, segundo a cantora, daria a ela melhores condições de trabalho e de viabilização de novos projetos. Assim, na entrevista que deu ao *Folhetim*, ao ser indagada sobre a existência de diferenças entre as condições de trabalho na Polygram e na WEA, a intérprete respondeu:

Claro. A WEA, por incrível que pareça, é democrática. É assim: o que você quer fazer? Como é que você quer fazer? Como é que você gostaria de fazer? Pelo seguinte: Você é o artista e nós lidamos com artista. Artista de cinema, artista de televisão e artista de disco. Você faz o que quiser, porque a gente tem um departamento especializado em divulgar e vender a tua idéia. É bem diferente você ter um departamento de divulgação e um departamento de vendas a serviço do departamento artístico. Em outras gravadoras, os departamentos artístico e de divulgação estão a serviço do departamento de vendas.⁶

O respeito à liberdade criativa do artista é o centro do discurso aqui construído pela cantora em relação à política da WEA para com seu elenco. Da forma que é apresentada por Elis Regina, tal política buscava, justamente, conciliar interesses mercadológicos com artísticos, o que parecia viável para a cantora naquele momento. Nessa época Elis ainda seria indagada sobre uma possível reconsideração de algumas de suas posturas, sendo uma delas o seu afastamento da Rede Globo. Em matérias jornalísticas do período esta questão é lembrada, ocasiões em que a cantora menciona que um grande número de artistas tinha optado por veicular sua imagem em canais alternativos, evitando assim o “padrão global”, mas este “acordo” parecia ter-se rompido, permanecendo ela como uma das poucas a não se apresentar na Rede Globo. Mas posturas podem ser reavaliadas, e nas entrevistas deste período Elis Regina parecia disposta a se abrir para a possibilidade de fazer da Rede Globo um de seus palcos, fator este associado inclusive a sua decepção em relação à aposta que fizera na TV Bandeirantes como canal alternativo, sobretudo quando a emissora, através de uma espécie de autocensura, fizera cortes no especial da cantora,

⁶ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979)

transmitido no dia 1º de janeiro de 1979.⁷ Mas se abrir para a Globo não queria dizer esquecer seus posicionamentos em relação a esta emissora; pelo contrário, apresentava-se como um esforço por utilizar as margens disponíveis, negociar com os produtores e, conseqüentemente, proporcionar mudanças naquele modelo de televisão.

(...) eu acho que a melhor maneira de a gente brigar contra uma série de coisas é ficando próximo do acontecimento, das coisas. Quer dizer, quanto mais gente, com consciência até dessa onipotência ou dessa prepotência da TV-Globo, estiver lá dentro, mais fácil será – quer dizer, não a curto, nem a médio prazos, mas a longo prazo – eles voltarem a conversar com os artistas e darem a eles o peso e a medida que, na realidade, eles têm. Porque, de uma época em diante, a única coisa importante que havia era a TV-Globo. A TV-Globo era a grande artista da TV-Globo.⁸

Ainda devemos considerar que estar na Rede Globo, seja através da inclusão de canções de seus discos em trilhas de novelas ou mesmo de participação em programas que compunham a grade desta rede de televisão, apresenta-se como forma privilegiada de se fazer presente para o público, pois a Rede Globo alcançava diferentes lugares do território brasileiro, gozando de grande audiência.

Além de fatores associados a condições de trabalho e à sua relação com a televisão, a mudança para a gravadora WEA ainda proporcionaria a Elis Regina um maior investimento em sua carreira no exterior. É o que destaca boa parte das matérias jornalísticas do período. Elis já tinha dado passos nesta tentativa, tanto na década de 1960, quando lançara discos voltados para o público europeu, seguidos de turnês por aquele Continente, quanto na década de 1970, quando excursionara com *Transversal do Tempo*. Mas na WEA os executivos pareciam decididos a adotar medidas mais sistemáticas em relação a uma carreira internacional. O planejamento passaria inicialmente pela participação da cantora no Montreux Jazz Festival e num festival de jazz do Japão. A gravadora ainda se mostrava disposta a respeitar as posturas da intérprete, pois tinha como uma de suas propostas lançar no exterior o mesmo disco que Elis faria para o público brasileiro.⁹

⁷ Informações observadas tanto na entrevista ao *Folhetim*, quanto na matéria “Elis, com agenda lotada. E pronta para ir a Montreux” (Maria Amélia Rocha Lopes, *Jornal da Tarde*, 04/06/1979).

⁸ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim*. Op. cit.

⁹ Informações contidas em matérias como “Elis, com a agenda lotada. E pronta para ir a Montreux” (Maria Amélia Rocha Lopes, *Jornal da Tarde*, Op. cit) e “Elis parte para o mercado internacional” (Zuza Homem de Mello. *Folha de S. Paulo*, 01/02/1979).

Mas as mudanças não parariam por aí. Na gravação do disco *Elis, essa mulher*, a cantora não seria acompanhada pelo mesmo grupo de *Falso Brillhante* e *Transversal do Tempo*. O “& Cia” havia se dissolvido.¹⁰ O grupo base de músicos reunido para a gravação deste novo disco e para as apresentações em Montreux e no Japão contaria com a presença de Paulinho Braga (bateria), Luizão (baixo), o próprio César Camargo Mariano (piano), Hélio Delmiro (guitarra) e Chico Batera (percussão)¹¹. Ainda em relação aos músicos é importante lembrar que o grupo que acompanharia Elis Regina na turnê de divulgação do disco teria outra constituição, sendo César Mariano (teclados) e Crispim Del Cistia (guitarra e teclados) os dois únicos músicos remanescentes dos tempos do “& Cia”. Os novos seriam: Chacal (percussão), Ricardo Silveira (guitarra/viola/violão), Luís Moreno (Bateria) e Nenê (baixo). Exemplos da diversidade de referências musicais existente no novo grupo de Elis Regina temos em figuras como as dos dois últimos músicos citados. Nenê foi componente de uma banda normalmente vinculada à Jovem Guarda, Os Incríveis, e Luís Moreno, de uma outra que ficou reconhecida por sua associação ao rock progressivo, o Terço. Em *Elis, essa mulher*, estavam todos reunidos para tocar, entre outros estilos, boleros, sambas e samba-canção.

Mas se lembrarmos da atmosfera densa/tensa de *Transversal do Tempo*, o que chama a atenção neste disco é justamente uma proposta que, por vezes, parece se opor à do trabalho anterior, questão que perceberemos inclusive na ambiência do novo *show* de Elis Regina. Temos no disco *Elis, essa mulher*, interpretações cujas marcas são o deboche, a leveza, a ironia e o riso. É o que se verifica, por exemplo, na canção que abre o disco, *Cai dentro*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, enviada à cantora em tom de desafio, como notícia a *Folha de S. Paulo*: “...Baden complicou (e Paulo César deu o arremate) a divisão [rítmica], não dando trégua, mandou a música com um bilhete: ‘Quero ver se você é boa de divisão mesmo’.”¹²

Na letra da canção é construída uma ambiência de roda de samba. Paulo César Pinheiro brinca com as fronteiras entre o samba como música e dança, podendo o que se aplica à dança ser sugerido no ato de cantar, como é o caso dos termos “remexer”, “rebolar”, que se associa ao balanço da voz, ao suingue, por exemplo, sinalizando para a sintonia/sincronia entre a expressão do corpo e da voz. Assim, elementos da forma de cantar e dançar o samba se misturam no tom de

¹⁰ Maria Amélia Rocha Lopes. “Elis, com a agenda lotada. E pronta para ir a Montreux”. *Jornal da Tarde*. Op. cit.

¹¹ Este disco ainda contaria com a participação de outros músicos. A direção musical e a co-produção seriam assinadas por César Camargo Mariano. (Informações trazidas no álbum *Elis, essa mulher*.)

¹² Oswaldo Mendes. “De Elis e de solidão.” *Folha de S. Paulo*. (13/05/1979)

desafio sugerido na canção. A idéia é mesmo a de testar os limites e a competência do ser desafiado. Uma espécie de “duelo” entre iguais, desafio entre músicos, passistas, etc.

(...)
vem, pode chegar
que vai ter
de balancear
de bambolear
e aqui no mocó
tem que dizer no gogó, pois é, vem
tem que dar nó, vem
rebolar, remexer, requebrar, vem
bota a baiana pra rodar
de cima em baixo eu quero ver
não sossego o facho até acabar
diz que isso é com você.
 (...)

De fato, a competência de Elis Regina no domínio da divisão rítmica já era conhecida; desta forma, a cantora não se fez de rogada: atendeu, em tom de irreverência, ao desafio de *Cai Dentro*. Elis canta malandramente, brinca com a voz, com o tempo da canção, improvisa, solta gargalhadas, e, ao final, debochadamente dispara a frase: “Cai dentro malandro, tô aqui! Tô só esperando por você!” Funciona como um recado de desafio cumprido e devolvido.

Este clima de irreverência seria mantido em outras canções como *Eu heim Rosa!*, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Para estas canções Elis se valeria de entonações e sotaques que nos remete a um falar malandro, condizente com a atmosfera sugerida nessas canções. É um cantar malicioso, cheio de ginga, onde por vezes é imprimido um ar de deboche, tão característico da figura do malandro. Ao falar de seu novo disco, Elis Regina atribuiria a sua leveza ao próprio momento em que vivia.

É aquela história, o disco reflete o momento que a pessoa vive. Eu estou leve mesmo. Setenta e oito foi um ano muito pesado para mim, em todos os sentidos. Mas eu fui enfrentando as coisas, elas foram se resolvendo. Minha situação profissional, minha situação pessoal... o horizonte foi clareando. Então o disco só podia sair assim mesmo, um disco malandro, bem-humorado. E depois havia uma questão de ordem óbvia, de ordem prática: eu estava numa nova gravadora e ela precisava, rapidamente, de um produto meu para pôr no mercado. Então não dava para ficar encucando, elaborando demais.¹³

¹³ Elis Regina Apud Ana Maria Bahiana. “Elis Regina, um novo LP. A mesma cantora. Só que mais malandra.” O Globo. (14/05/1979)

Elis Regina nos relembra uma importante dimensão a considerar em qualquer trabalho, artístico ou não: suas condições de produção. No caso deste disco, a cantora contaria com pouco tempo, desde a elaboração de um projeto até a entrada em estúdio para a gravação.¹⁴ Tal questão ainda passaria por outras problemáticas, uma delas associada à escolha do repertório.

Foi fácil estruturar o disco, no sentido que pretendi que tivesse a chanchada, o deboche, o romantismo, a brincadeira, a angústia. Se bem que escolher as músicas não foi tão fácil. Esta é uma época em que está todo mundo fazendo disco e os compositores guardam as melhores para si.¹⁵

Escolher um repertório original e de qualidade no final dos anos 1970 passaria por problemas como o acima indicado pela própria cantora.¹⁶ Na entrevista dada ao *Folhetim*, Elis Regina esmiúça esta questão, associando a existência do compositor-cantor também a um problema material vivenciado pelo compositor: a baixa arrecadação pela execução de suas canções, fator que o estimularia a visitar outras searas, como a de cantor. A este fator, agregavam-se outros, alguns dos quais afetando em cheio os compositores novos.

Tem alguns que não tiveram a possibilidade de ser ouvidos, ter seu trabalho debatido, criticado. Por quê? Porque não tem Festival como antigamente, onde a rapaziada nova pintava com força. Televisão estava aberta, o rádio estava aberto, o jornal estava debatendo, o nego se sentia impulsionado em direção a alguma coisa. O Festival sumiu. Aparecer num programa de televisão? Esquece. Porque o espaço está caro e a gente vai botar quem está em primeiro lugar na parada, quem está tocando mais no rádio. Gravar disco? Pô, ao preço que está o vinil? Vamos investir, mas rapidinho pra voltar. Como em todas as áreas malandro.¹⁷

Falta de investimento na novidade é o cerne do raciocínio da cantora. O levantamento das condições de produção do *show* de divulgação do disco *Elis, essa mulher* mostra-se bastante produtivo para compreender alguns elementos substanciais na idealização daquele espetáculo. Por exemplo, em termos de repertório, o espetáculo elabora-se basicamente nas canções do disco

¹⁴ Em sua matéria, Ana Maria Bahiana nos indica que o disco foi feito em 20 dias, “entre definição do material, arranjos, gravação e mixagem”. (Idem, *ibidem*)

¹⁵ Elis Regina Apud Maria Lúcia Rangel. “Elis Regina: Retomando uma posição.” *Jornal do Brasil*. (13/05/1979)

¹⁶ É interessante notar que Ana Maria Bahiana ainda informa, partindo de considerações do produtor Mazola, que depois de gravar vinte e duas canções para o álbum, tanto Elis quanto ele não estavam satisfeitos com os resultados, considerando os álbuns anteriores da cantora.

¹⁷ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979). Op. cit.

e nas apresentadas no Festival de Jazz da Suíça.¹⁸ No tocante ao formato do *show*, diferentemente de *Transversal do Tempo* e *Falso Brillhante*, optou-se por um simples recital, nada de grandes cenários ou encenações. No entanto, pesou bastante nessa escolha a urgência na concepção do espetáculo somada ao interesse em percorrer boa parte do país com uma turnê de um grande número de *shows* num curto prazo. Em matéria publicada no *Jornal da Tarde* é mencionado que o projeto era fazer 88 *shows* pelo país e pelo circuito universitário argentino no segundo semestre daquele mesmo ano.¹⁹

Mas nem só a esses fatores estaria ligada a opção pelo recital. “(...) chegou a hora do cantor cantar, simplificar. Ele já não está acumulando funções, porque as pessoas estão cumprindo o seu papel.”²⁰ Este discurso seria reforçado pelo próprio produtor do disco *Elis, essa mulher* na matéria de Ana Maria Bahiana: “Esse disco é bem o retrato do que Elis me disse. Os artistas já disseram tudo o que tinham pra dizer. Agora é a vez de os políticos se manifestarem”²¹.

Parecia que, neste novo olhar que dirigia para o seu tempo, Elis Regina se abria para outras formas de perceber aquele cenário e isto traria algumas mudanças em suas interpretações naquele disco e na concepção do recital. Assim, a cantora repensava a postura adotada em seu espetáculo anterior, o *Transversal do Tempo*. “Eu continuo a mesma, só que estou muito mais malandra.”²² Ao invés da tensão desenhada naquele espetáculo, a opção pela malandragem de *Elis, essa mulher*. Isto nos indica que, para a cantora, o público já não precisava ser conduzido. A

¹⁸ As canções do repertório do disco *Elis, essa mulher* foram: *Cai dentro* (Baden Powell/Paulo César Pinheiro), *O Bêbado e a equilibrista* (João Bosco/Aldir Blanc), *Essa mulher*, (Joyce/Ana Terra), *Basta de clamores inocência* (Cartola), *Beguine dodói* (João Bosco/Aldir Blanc/ Cláudio Tolomei), *Eu hein Rosa!* (João Nogueira/Paulo César Pinheiro), *Altos e baixos* (Suely Costa/Aldir Blanc), *Bolero de Satã* (Guinga/Paulo César Pinheiro), *Pé sem cabeça* (Danilo Caymmi/Ana Terra) e *As aparências enganam* (Tunai/Sérgio Natureza). Em uma matéria de divulgação do recital *Elis, essa mulher* em Brasília constam as seguintes canções, nesta ordem: *Abertura* (César Camargo Mariano), *Frevo* (César Camargo Mariano), *Cantareira* (César Camargo Mariano), *Eu hein Rosa!*, *Cai dentro*, *Basta de clamores inocência*, *Comadre* (João Bosco/Aldir Blanc), *Conversando no Bar* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *O Corsário* (João Bosco/Aldir Blanc), *Um por todos, todos por um* (João Bosco/Aldir Blanc), *Essa Mulher*, *As aparências enganam*, *Lembre-se* (Tunai/Sérgio Natureza), *Onze fitas* (Fátima Guedes), *Menino* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *O bêbado e a equilibrista*, *Mundo novo, vida nova* (Gonzaguinha), *Agora tá* (Tunai/Sérgio Natureza), *Ponta de Areia* (Milton Nascimento/Fernando Brant), *Fé cega, faça amolada* (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos), *Maria, Maria* (Milton Nascimento/Fernando Brant). (Irlam Rocha Lima. “Elis, Essa Mulher para nossos aplausos”. *Correio Braziliense*, 22/11/1979). Em outra matéria, o mesmo jornal informaria que no bis Elis Regina cantou *Travessia*, de Milton e Fernando Brant. (Irlam Rocha Lima. “Elis, irrepreensível”. *Correio Braziliense*, 27/11/1979). Em 1998 a WEA lançou um álbum ao vivo, gravado em 1979 no Palácio Anhembi, em São Paulo, que é um registro do recital *Elis, essa mulher*, porém intitulado *Elis vive*. Neste álbum faltam apenas as três primeiras canções elencadas na matéria do *Correio Braziliense*. Além disso há pequenas alterações na ordem das canções.

¹⁹ “Elis: Depois de Montreux, o show em São Paulo.” *Jornal da Tarde*. (12/09/1979)

²⁰ Elis Apud “Elis: Depois de Montreux, o show em São Paulo.” Op. cit.

²¹ Mazola Apud Ana Maria Bahiana. “Elis Regina, um novo LP. Op. cit.

²² Elis Regina Apud Ana Maria Bahiana. Idem, *ibidem*.

necessidade de uma postura conscientizadora se desfazia, o que não se traduziria em abandono de temáticas político-sociais. Pensar nestas temáticas nos faz lembrar, por exemplo, de uma das canções que marcaram o disco *Elis, essa mulher: O bêbado e a equilibrista*, já mencionada no capítulo anterior. O disco leve de Elis Regina trazia ainda, em seu agradecimento, uma posição política: “À presença de Bituca. À ausência de Tenório Jr.”²³ Com esta dedicatória, Elis Regina homenageava Milton Nascimento [Bituca] e retomava os debates sobre as questões que envolviam o desaparecimento do pianista Tenório Júnior na Argentina²⁴. Considerar esta dedicatória como um posicionamento político passa pelo fato de esse pianista ter desaparecido na Argentina durante o período da ditadura militar daquele país. Dedicar um disco à ausência de Tenório, além de preocupação em esclarecer aquele caso, sinalizava para tantas outras ausências, muitas delas responsáveis do regime autoritário brasileiro.

Quero ir para ver se encontro o Tenório Júnior. Até há três anos estava vivo em La Plata., onde foi visto pelo Litto Nebia, um músico argentino maravilhoso. Minha intenção ao dedicar este disco ao Tenório foi reacender a chama. Não se sabe obviamente que motivo o levou a prisão. Há boataria solta de que foi preso, está morto e outras coisas. Por via das dúvidas, não custa tentar saber a verdade. É o mínimo que se pode fazer por uma pessoa que, segundo alguém, foi vista em 1976/1977. É horrível acordar a noite com aquela dúvida: “Será que já fizemos tudo?” Quero ativar mais uma vez essa discussão. Se esse disco não conseguir isso, será no próximo, ou no próximo. Ninguém desaparece assim.²⁵

Além da preocupação com o caso Tenório Júnior, os jornais da época destacariam a proximidade que a cantora construía em relação ao movimento dos metalúrgicos de São Paulo. Na matéria de Ana Maria Bahiana, por exemplo, é mencionado um *show* que a cantora fez para os metalúrgicos em São Bernardo do Campo. Na verdade, já em 1978 Elis Regina mostrava-se interessada em se aproximar dos metalúrgicos. A idéia era fazer *shows* a baixo preço para este

²³ Além desta dedicatória, a contracapa do disco traz agradecimentos a “Sérgio e Magali [Sérgio Cabral e esposa], Dona Zica, Dona Tereza, Seu Lopes, Tia Clara [Nunes], Dom Paulo [Paulo César Pinheiro] e Seu Aquino.

²⁴ Tenório Júnior desapareceu na Argentina numa noite de 1976. Ele acompanhava Toquinho & Vinícius numa temporada por Buenos Aires. Segundo Ana Maria Bahiana, ele teria saído de madrugada para comprar remédios e um sanduíche e não voltou mais. Especulações sobre seu desaparecimento correram soltas no período. Alguns acreditam que ele tenha sido pego por engano. “(...) foi seqüestrado, preso, torturado por nove dias e finalmente morto quando ficou claro que os facínoras oficiais haviam apreendido a pessoa errada. (...) Nos estertores da censura de 1976, o tema “Tenório Jr.” ainda era tabu. O máximo que se podia fazer – e se fazia – era perguntar regularmente onde estaria o músico que gravou o LP *Embaló* em 1964 e que, além de Toquinho & Vinícius, trabalhara com Milton Nascimento, Edu Lobo, Joyce, Lô Borges e Beto Guedes.” (Ana Maria Bahiana. *Almanaque dos anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 267) Como nos dão indicações os depoimentos de Elis Regina, em 1979 seu desaparecimento ainda era muito debatido.

²⁵ Elis Regina Apud Maria Lúcia Rangel. “Elis Regina: Retomando uma posição.” *Jornal do Brasil*. Op. cit.

público. Para isto, construiria redes de proximidades com outros cantores dispostos a enveredarem por esses caminhos.²⁶ De alguma forma acenava para a utopia de chegar “aonde o povo está”. Junto aos metalúrgicos, participaria de *shows* cujos lucros seriam convertidos para os fundos de greve da classe.²⁷ Os *shows* direcionados para este público apresentariam sintonia com o discurso construído pela cantora sobre o disco e o recital *Elis, essa mulher*.

Eu estava bem apavorada na hora de fazer esse show da segunda-feira. Estava cheia de dúvidas, achava que eu estar lá podia cair ou pro lado da provocação, que é ruim, ou pro lado do panfletário, que é pior ainda. Mas, sabe...pra usar uma imagem bem boba, o moral das tropas, lá, tava ótimo. Todo mundo rindo, todo mundo brincando, um clima ótimo, incrível, relaxado. Porque, sabe... é como eu digo...se a coisa está preta, está ruim, o negócio é saber que é assim mesmo, que vai ser por muito tempo, que as regras do jogo são essas. Quer jogar futebol? Olha, só goleiro põe a mão na bola, certo. Então eu, que não sou goleiro, não ponho a mão na bola. Catimbo a beça, xingo o juiz, cavo falta e tal. E procuro manter pelo menos meu humor numa boa, meu eu numa boa, preservar minha sanidade.²⁸

Elis Regina se colocava como alguém que agia nas margens possíveis, como um malandro jogador de futebol, que, ciente das regras que conduzem um jogo, utiliza artifícios que permitem, em dada medida, driblá-las, levando-o ao sucesso naquela partida²⁹. Um *show* para um público composto sobretudo por uma massa de operários reunidos por um sindicato forte pode conduzir à

²⁶Numa matéria publicada pela *Folha de S. Paulo* em 1978, Elis Regina sinaliza para a necessidade de se traçar um diálogo com os operários, aparecendo como caminho viável para esta empreitada a criação do *circuito sindical*. “Afim, o que é música popular: uma música que fala do povo, ou uma música para o povo? (...) Já tentamos várias vezes levar os trabalhadores aos nossos shows, mandamos convites, fazemos preços especiais, mas eles não vão aos teatros. Então o negócio é ir até eles. A idéia é juntar um grupo de uns sete artistas e fazermos um rodízio num circuito sindical a ser criado. Claro que não vamos trabalhar de graça, mas toparemos um cachê bem pequeno porque o importante é levar a música até o povo, ao invés de deixá-la restrita ao público que pode pagar nos shows de teatro.” (Elis Regina Apud Dirceu Soares. “Planos de Elis no sinal amarelo”. *Folha de S. Paulo*. 01/11/1978)

²⁷ O empenho de Elis Regina junto aos metalúrgicos renderia algumas curiosidades, como ao modo como se deu o encontro com um de seus líderes, Luiz Inácio Lula da Silva. É uma das questões lembradas na entrevista que concedeu ao *Folhetim*. Nesta entrevista, a cantora comenta como foi seu encontro com Lula e suas impressões sobre ele: “(...) Ele é uma pessoa baixinha, truncudinho, fala olhando dentro do olho, tem uma cara ótima. Mas aquele cara deve saber tudo. Inclusive eu perguntei pra ele: é você, rapaz, que está aprontando tudo isso? Ele falou: eu, aprontando? Imagina, sou apenas um trabalhador. Eu falei: tá legal. Você não tem tamanho pra folgar desse jeito não, heim rapaz? Você é muito pequenininho. Aí ele ficou brincando um tempão. É que o clima estava meio de festa mesmo. Deu pra conversar pouco, ele deixou o telefone pra gente ligar pra ele, que ele gostaria muito de ir na minha casa, pra gente conversar, saber de uns lances da profissão da gente. Pra ficar melhor informado.” (“Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979).)

²⁸Elis Regina Apud Ana Maria Bahiana. “Elis Regina, um novo LP. A mesma cantora. Só que mais malandra.” *O Globo*. (14/05/1979).

²⁹ Neste mesmo período Elis Regina refletiria sobre os tipos de adesões existentes entre artistas e o movimento operário. “(...) Quando acontecem esses “shows” surgem quatro tipos de adesão: as pessoas que vão porque acham que é isso mesmo, que tem mais é que ir. Tem o pessoal que vai com medo de dizer não e ficar ruço, tipo assim, arregou: tem nego que vai numa de aparecer, porque é uma oportunidade boa pra aparecer e tem o pessoal que pinta porque é festa.” (“Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979).

idéia de uma apresentação inflamada, onde o tom político seria a marca certa. O discurso da cantora aponta para algo que contradiz este pensamento: uma atmosfera leve, mas que, ao mesmo tempo, cumpre o papel de reunir aqueles que direta ou indiretamente estavam envolvidos com o movimento operário.

Esta Elis Regina de 1979 não escaparia ao olhar do regime militar. Se os tons de seus discursos e seu disco poderiam ser considerados mais leves, seu comprometimento com aquelas causas era assinalado pelo regime autoritário como digno de suspeita. Valendo-se de relatórios dos serviços de informações, Marcos Napolitano nos indica que “depois de 1978, a participação de compositores e cantores na Campanha da Anistia e nos eventos do movimento operário se agregou ao mapa de suspeição que recaía sobre eles”³⁰. Segundo o mesmo autor, o nome de Elis Regina seria lembrado nesses relatórios com maior frequência, a partir desse período, isto devido às aproximações com o movimento dos metalúrgicos e à gravação da canção *O bêbado e a equilibrista*, que ficou conhecida como o “Hino da anistia”.

Tanto em seu disco quanto no recital *Elis, essa mulher*, a cantora parecia disposta, mais uma vez, a fazer questionamentos e desconstruir alguns estigmas. Foi o que aconteceu, por exemplo, em relação a mudanças em seu visual, preocupação entendida como superficial para alguns, mas que causou comentários da mídia do período, tornando-se relevante para esta pesquisa na medida em que se associa a reflexões da intérprete sobre a mulher brasileira daquele período. Os acostumados com a imagem de Elis com cabelos bem curtos se deparariam agora com uma mulher de cabelos compridos, à altura do ombro, e, em certas imagens, em tons acastanhados. Nas madeixas vinha presa uma orquídea, referência a uma das grandes cantoras do jazz, Billie Holiday.³¹

³⁰ Marcos Napolitano. “A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*. Vol 24, nº 47. São Paulo: Associação Nacional de História, 2004, p. 104. Disponível no site <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>, p. 108.

³¹ A associação da imagem de Elis Regina com Billie Holiday pela orquídea nos cabelos se repetiria em outros momentos e situações daquele ano de 1979, como nas imagens de capa do seu disco e no seu figurino para a apresentação no Montreux Jazz Festival, onde também usa uma orquídea nos cabelos presos em coque.



Imagem 1 e 2. Capa e encarte do disco de 1979.

Reportagens do período assinalam que o guarda-roupa da cantora, para as apresentações de *Elis, essa mulher*, contaria com roupas de lã e seda e sapatos de salto fino. Era o investimento numa imagem que denominaram como de jovem senhora. Em entrevista concedida durante sua temporada em Brasília, Elis Regina esclareceria algumas questões relacionadas aos seus cuidados com a aparência:

Taí uma coisa difundida pelos machistas. A mulher participante não pode ser coquete e a coquete é uma imbecil. Eu não divido o mundo em mulher oprimida pelo homem e homem poderoso. Tanto a mulher como o homem são pessoas subjugadas por um sistema maior, que não tem sexo, que é o cifrão. As mulheres durante muito tempo encaixaram este golpe. Eu, também, como queria me mostrar inteligente, não me preocupava com este negócio de me arrumar. No que eu estou legal comigo, as pessoas também estão. Assumo esta jovem senhora. Tenho 34 anos, 3 filhos. Se não me acho bonita, me considero interessante. Percebo um certo **ti-ti-ti** em torno de mim, uma pessoa livre, que quer desfrutar disso. Tão livre que optou por um cara. Quanto ao fato de eu ser politizada, isso é um processo natural. A gente vai tendo consciência das coisas e a consciência vai se apurando. Temos que endurecer para a batalha da vida, mas sem perder a doçura.³²

Parafraçando Che Guevara, Elis Regina fecha sua fala alertando para a questão de que, para ser politizada, não precisava abrir mão da vaidade. É o arremate de um discurso que questiona um velho hábito de distinguir entre uma mulher vaidosa – considerada submissa – e uma politizada, ou mesmo resume reflexões sobre a submissão feminina a uma ordem machista, desconsiderando o que, na linha de raciocínio da cantora, se coloca como uma questão central: a

³² “Elis Regina: Endurecer para a batalha da vida, mas sem perder a doçura.”(entrevista concedida a Irlam Rocha de Lima) *Correio Braziliense* (24/11/1979)

submissão do ser humano a uma ordem capitalista, o que, possivelmente, repercutiria nos discursos construídos na idéia de uma submissão atávica.

A cantora vestida em seda e se equilibrando em um salto alto é também a que clama pela volta do irmão do Henfil e “de tanta gente que partiu”,³³ sofre de amor (você me fez sofrer/ ninguém me faz sofrer assim³⁴), se dá conta de sua condição de mulher (essa menina, essa mulher, essa senhora/ em quem esbarro a toda hora/ num espelho casual/ é feita de sombra e tanta luz/ de tanta lama e tanta cruz/ que acha tudo natural³⁵), filia-se à imagem de Billie Holiday ou mesmo apresenta, a partir de sua postura vocal, saudades de tempos atrás.

Composto por um repertório variado e que contempla múltiplas temáticas, o disco *Elis, essa mulher* parece nos alertar para o fato de que o cotidiano nos coloca diante de uma diversidade de demandas e questionamentos, não havendo compartimentos estanques e bem definidos. Às demandas políticas somam-se os sentimentos amorosos, a irreverência, o deboche, não havendo fronteira definida entre o “eu” revolucionário e o “eu” que ama.

Como dito anteriormente, o disco *Elis, essa mulher* trazia em seu repertório canções que se construíram a partir de referências ao samba, bolero e samba-canção, isto tanto no plano da música quanto da letra. Para interpretar algumas dessas canções Elis Regina adotaria uma postura vocal que, em dada medida, referenciaria as posturas adotadas por grandes intérpretes desses tipos de canção, valendo-se de ornamentos, bem ao estilo vozeirão, às vezes num tom que mistura brincadeira com homenagem. Uma canção que contemplaria a atmosfera aqui indicada, mais especificamente o bolero, fruto da parceria do então novato Guinga com Paulo César Pinheiro, é *Bolero de Satã*. O abandono pelo ser amado é o tema visitado nesta canção. Chama a atenção a maneira como este tema é aqui abordado, a partir de referências a todo um repertório de boleros. Na letra da canção o drama vivido é escancarado. Nada de cortar os excessos, aliás, a bem dizer, num bolero como este eles são até realçados, necessitam aflorar de forma a fazer acreditar na intensidade da dor sofrida.

*Você penetrou como o sol da manhã
E em nós começou uma festa pagã
Você libertou em você a infernal cortesã
E em mim despertou esse amor
Atormentado e mau de satã*

³³ *O bêbado e a equilibrista*

³⁴ *Pé sem cabeça*

³⁵ *Essa mulher*

*Você me deixou como o fim da manhã
 E em mim começou essa angústia, esse afã
 Você me plantou a paixão imortal e malsã
 Que se enraizou e será meu maldito final amanhã
 E agora me aperta a aflição
 De chorar louco e só de manhã
 É a seta do arco da noite
 Sangrando-me agora
 São lágrimas sangue, veneno
 Correndo no meu coração
 Formando-me dentro desse pântano de solidão*

Na gravação desta canção, a constituição de uma ambiência sonora que remete ao bolero já é percebida nos seus primeiros acordes. Destacam-se as presenças de um coro de vozes³⁶ e instrumentos de percussão característicos desse tipo de canção, como as maracas e o bongô (Paulinho Braga), além do *acordeon* (Chiquinho). Tais elementos preparam terreno para a entrada da voz da cantora, que introduz os primeiros versos. Para sua interpretação, Elis Regina utiliza toda uma dramaticidade vocal, valendo-se de prolongamentos em vibratos. Traz em seu canto inflexões e mesmo uma dicção ao estilo de Ângela Maria e Dalva de Oliveira. Estamos agora diante de um cantar visceral. Ao final, o arranjo da canção dá indicações para a entrada de uma outra voz, no caso a de Cauby Peixoto, convidado especial para participar da gravação dessa canção.

(...) desde a hora que eu estava ouvindo a música, sentia que faltava alguma coisa. Tinha alguma coisa pra colocar junto com a minha voz. E eu tinha me fixado na Ângela Maria. Um dia, eu estava dando uma entrevista, numa rádio aqui de São Paulo, e o Cauby entrou pelo corredor da rádio. Ia fazer um outro programa num outro estúdio. Eu falei: é a peça! É a figura que eu estava ouvindo e não tinha me tocado.³⁷

Em sua entrada na canção (“*E agora me aperta a aflição*”) Cauby realça a face mais aveludada de sua voz, porém numa interpretação enfática, sintonizada com a ambiência de *Bolero de Satã*. Ao fundo, Elis o acompanha em vocalises que soam como murmúrios. No arremate dos primeiros versos que canta, Cauby solta a voz em belo vibrato - “Sangrando-me agora”. Os versos finais são cantados pelos dois de forma alternada. O andamento da canção, aos poucos, torna-se mais lento. Os sons dos instrumentos vão se suavizando até o verso final, onde quase não

³⁶ Coro composto por Ronaldo, Roberto, Waldir, Mario, Regina e Viviane. (Informações retiradas do encarte que acompanha o álbum *Elis, essa mulher*.)

³⁷ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979).). Op. cit

aparecem, dando lugar às vozes dos dois intérpretes que, juntos, finalizam a canção. Um final emocionante, que homenageia Cauby Peixoto e celebra esse encontro, anunciando uma saudade: das sonoridades de uma época em que Elis Regina era apenas uma entre os muitos ouvintes que sintonizavam na Rádio Nacional para escutar Cauby Peixoto, Ângela Maria, Zezé Gonzaga, dentre tantos outros grandes nomes.

É o tal do inconsciente coletivo, aquelas coisas que fazem parte de sua formação, idéias passadas de pai para filho. De repente, ouvindo estas músicas, me lembrei do jeito de minha mãe cantar, me lembrei do brasileiro romântico de tempos atrás. E, independente de ser um disco brasileiro, a forma dele é rebelde pela saturação destas coisas impostas de cima para baixo. É a defesa de suas vísceras e isto grita mais forte. A gente não agüenta mais todo mundo cantando em “ingrês” (frisa bem o r, irônica e debochada).³⁸

Retomando questões relacionadas à defesa de mercado/música nacional, Elis Regina ambienta algumas canções do repertório de seu novo disco nas décadas de 1940, 1950, inspirando-se nas formas de cantar e nas canções daquele período, que considera como índices significativos da identidade brasileira. Divulgadas pelo rádio, aquelas canções do passado comporiam o repertório musical de boa parte da população, passando a fazer parte de um imaginário coletivo. Além disso, fomentaria nessa população o gosto por certas formas de cantar, desde as pessoas que durante seus afazeres entoavam, mesmo que precariamente, algumas daquelas canções, tendo como guia uma das grandes vozes de sua predileção, aos que, mais tarde, se tornariam grandes nomes de nossa música, caso de Elis Regina. Mas os fatores relacionados ao mercado não poderiam ser excluídos dessa reflexão. A fala da intérprete denuncia a entrada desenfreada da música estrangeira no mercado nacional e suas implicações na produção musical brasileira, inclusive em termos culturais.

Na década de 1970, o mercado fonográfico brasileiro assistiu a uma avassaladora entrada da música estrangeira, presenciando a instalação de transnacionais do disco, como a própria WEA, a Ariola, etc., que, vale lembrar, também investiram em *casts* compostos por artistas nacionais. Em suas reflexões, Márcia Tosta Dias associa a grande circulação da música estrangeira neste período a vantagens obtidas por estas transnacionais.

³⁸ Elis Regina Apud Maria Amélia Rocha Lopes. “Elis, com a agenda lotada. E pronta para ir a Montreux.” *Jornal da Tarde*. Op. cit.

(...) a transnacional fazia a prensagem, embalagem e distribuição local de matrizes gravadas no exterior, para serem simplesmente comercializadas no país, permitindo ao produto chegar ao mercado com seus custos de produção amortizados. (...) Outra vantagem estava na isenção do pagamento do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias (ICM), que, como conquista do setor em 1967, era estendida a todas as empresas fonográficas, caso a cota devida fosse aplicada em produção nacional.³⁹

Segundo a mesma autora, o cenário musical brasileiro mostrava-se tão favorável à música importada que alguns artistas brasileiros até se fizeram passar por estrangeiros, adotando pseudônimos e cantando/compondo em inglês, muitas vezes por exigência das próprias gravadoras.

Essa questão permeia o disco *Elis, essa mulher*, onde a saudade ali expressa, em relação a certas sonoridades, ganha o contorno de uma reflexão sobre esse estado de sufoco por que passava nossa música em relação à estrangeira.

O âmbito dessa discussão se estenderia às condições de produção do disco. Assim, alguns discursos à primeira vista curiosos que especulavam sobre mudanças na carreira de Elis Regina pelo simples fato de ela assinar contrato com uma gravadora norte-americana, a WEA, podem ser compreendidas quando contextualizadas naquele cenário altamente favorável à música importada. Mas para a cantora o contrato com a WEA não se configuraria exatamente como uma sujeição incontestável a um novo código de valores:

(...) Qual a diferença? A Phonogram não é multinacional holandesa? (...) Acho até que havia um medo aí que eu saísse gravando discoteca. Como se discoteca só existisse na WEA. Discoteca está em toda parte, e eu não acredito que uma cantora, uma profissional, vai deixar de ser o que é porque mudou de gravadora. Gal Costa vai ser Gal Costa em qualquer gravadora, se for pra Continental vai ser Gal Costa, uma grande cantora. Elis Regina é Elis Regina em qualquer lugar.⁴⁰

Como pudemos perceber, ao contrário, o disco de Elis Regina era composto por um repertório que fazia citações a sambas, boleros, etc. Era assim que ela respondia às expectativas sobre seus caminhos numa gravadora norte-americana. Mas a saudade que se desenha em relação a estes sons e temas em *Elis, essa mulher*, amadureceria e seria agregada a outras que germinariam no espetáculo *Saudade do Brasil*.

³⁹ Márcia Tosta Dias. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2008, p. 63.

⁴⁰ Elis Regina Apud Ana Maria Bahiana. “Elis Regina, um novo LP. A mesma cantora. Só que mais malandra.” *O Globo*. Op. cit.

O espetáculo Saudade do Brasil.

Roberto Oliveira e eu já trocamos idéias iniciais sobre este especial e deverá ser mais ou menos uma descrição de um período da música, do cinema, do teatro de Juscelino para cá. Aqui não interessa analisar o governo JK em si, mas o fato é que foi no período dele que surgiram a Bossa-Nova, o Cinema-Nôvo, a linguagem nova do teatro e a arquitetura de Niemeyer ficou bem marcada em Brasília. JK seria, portanto, um parâmetro. Foi também no tempo dele que o brasileiro ria muito, inclusive com as anedotas sobre política. Houve até a música de Juca Chaves naquele tempo, Presidente Bossa-Nova, que fotografou bem tudo aquilo. (...) E, depois, houve um período em que a gente até esqueceu de rir. No entanto, é preciso a gente lembrar que o brasileiro é legal, que sabe fazer anedota, que tem humor, muito especial, muito alegre. Quando deixam.⁴¹

Noite de 20 de março de 1980. Elis Regina estreou no palco do Canecão o espetáculo *Saudade do Brasil*, que, inclusive, fora encomendado por esta casa de espetáculos carioca.⁴² Mas a atenção da artista e dos que junto com ela conceberam este espetáculo não estaria voltada simplesmente para a idéia de se produzir um *show* para o Canecão. Vislumbraram ali a possibilidade de se abrirem, mais uma vez, para a reflexão sobre questões amplas que envolviam o cotidiano brasileiro e, para este fim, travaram diálogo com uma idéia registrada em 1978 e que no trecho acima é citada, onde a cantora se refere ao projeto daquele mesmo programa especial que sofreu cortes da autocensura da TV Bandeirantes. Em relação ao *Saudade do Brasil*, no mesmo ano 1980, sairia pela WEA dois álbuns homônimos. Um apareceria como um projeto especial, contando com o número restrito de 25 mil cópias a serem vendidas. Tratava-se de um álbum duplo, que trazia todo o repertório do espetáculo, preservando inclusive sua concepção em relação a arranjos e à ordem das canções. Uma tentativa de reproduzir em estúdio a experiência do espetáculo, pelo menos no que se refere a sua sonoridade. O outro foi construído a partir da

⁴¹ Elis Regina Apud Dirceu Soares. “Planos de Elis no sinal amarelo.” *Folha de S. Paulo*. (01/11/1978)

⁴² Em reportagem da revista *Veja* é mencionado que a direção do Canecão arcou com todas as despesas referentes à produção do espetáculo *Saudade do Brasil*. Ainda é lembrado que, para sua temporada no Canecão, Elis Regina receberia o maior salário pago a um artista até então: “ 1,5 milhão no primeiro mês, 1,8 milhão no segundo, 2 milhões no terceiro (...) Este salário, comparável aos dos presidentes das maiores indústrias do país e dez vezes superior ao do presidente da República (...)”. Como é sugerido nesta passagem, além de cobrir o espetáculo de Elis Regina, a reportagem se ocupa de uma reflexão sobre a profissionalização dos espetáculos de música no Brasil, trazendo dados em relação a contratos com gravadoras, com casas de espetáculos, ou mesmo em relação a cachês por *show*, de outros nomes da música nacional, caso de Roberto Carlos, o maior cachê pago por *show*, de Chico Buarque, que naquele momento recebeu a maior quantia em dinheiro para trocar sua antiga gravadora pela Ariola, dentre outros. (Joaquim Ferreira dos Santos e Regina Echeverria “Um acerto de contas.” *Revista Veja*. 02/04/1980.)

seleção de algumas canções contidas no primeiro, visando a uma entrada mais ampla no mercado. Numa questão os discos *Saudade do Brasil* se comunicavam com *Falso Brillante* e *Transversal do Tempo*: o fato de nascerem a partir de um espetáculo, e não o contrário. Nesta pesquisa tomaremos como uma das bases de nossas reflexões um especial de tevê que traz imagens desse espetáculo⁴³, o álbum duplo, material da mídia daquele período, etc.

Ao ouvirmos o álbum *Saudade do Brasil*, percebemos que algumas das canções que o compõem faziam parte do recital *Elis, essa mulher*, dando a idéia de que o espetáculo surgiu a partir do amadurecimento/organização das reflexões já presentes no último que, como há pouco vimos, já anunciava algumas saudades. Em *Saudade do Brasil* devemos atentar para a construção de sua narrativa, que se faz a partir da forma como as canções presentes em seu repertório são ordenadas e conduzidas. Aos poucos vai se desenhando um enredo. Para este acontecimento, a direção musical de César Camargo Mariano assume importante papel. A opção é pela execução das canções praticamente sem intervalo. Nos arranjos destas canções o que se percebe é que no arremate de cada uma delas já estão presentes os acordes da próxima. É assim que a narrativa de *Saudade do Brasil* é tecida. Em outros espetáculos, como o *Transversal do Tempo*, já pudemos vislumbrar o uso de tal recurso, mas em *Saudade do Brasil* a experiência completa-se com a gravação do álbum duplo. O roteiro do espetáculo é assinado por Elis Regina e César Camargo Mariano. As canções que compõem o *Saudade do Brasil* foram assim ordenadas:

1 Abertura (César Camargo Mariano), Arrastão (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), Lapinha (Baden Powell e Paulo César Pinheiro).→ **2** Terra de ninguém (Marcos e Paulo Sérgio Valle). → **3** Maria, Maria (Milton Nascimento e Fernando Brant). → **4** Agora tá (Tunai e Sérgio Natureza).→ **5** Alô, alô, Marciano (Rita Lee e Roberto de Carvalho).→ **6** Canção da América (Milton Nascimento e Fernando Brant).→ **7** As aparências enganam (Tunai e Sérgio Natureza). → **8** O primeiro jornal (Sueli Costa e Abel Silva). → **9** Moda de Sangue (Jerônimo Jardim e Ivaldo Roque).→ **10** Marambaia (Henricão e Rubens Campos). → **11** Presidente Bossa-Nova (Juca Chaves).→ **12** Conversando no bar (Milton Nascimento e Fernando Brant).→ **13** Onze fitas (Fátima Guedes).→ **14** Menino (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). → **15** Aos nossos filhos (Ivan Lins e Vitor Martins). → **16** Sabiá (Tom Jobim e Chico Buarque).→ **17** Mundo novo, vida

⁴³ Gravação do espetáculo *Saudade do Brasil* de 1980, apresentada pela Rede Brasil em homenagem a Elis no dia 19 de Janeiro de 2002.

nova (Gonzaguinha). → **18** Aquarela do Brasil (Ary Barroso). → **19** O que foi feito de vera (De Vera) (Milton Nascimento e Fernando Brant). → **20** Redescobrir (Gonzaguinha).

Ao longo desse capítulo perceberemos que em dados momentos esta ordenação assume importante papel para a compreensão do espetáculo, tendo certas canções o papel de ponto de virada na condução da narrativa que ali se desenha. Mas uma pergunta já se anuncia ao nos deparamos com o título do espetáculo: saudades, sim, mas de que Brasil? A fala de Elis em relação ao projeto de seu especial para a TV Bandeirantes nos indica um caminho. Vamos agora ao *Saudade do Brasil*.

O espetáculo se inicia com o tema de abertura de César Mariano, que se constrói com citações de canções que compõem o repertório dos primeiros anos de sucesso de Elis Regina, os tempos dos Festivais e do programa O Fino da Bossa, numa espécie de *pot-pourri*. Aparece ali, além de *Arrastão* e *Lapinha*, mencionadas em fixas técnicas, outra canção/marco da carreira da cantora, *Upa Neguinho*. Este primeiro momento é instrumental, sendo sua sonoridade marcada pela forte presença dos metais. Funciona como um ritual que, através da evocação a uma *identidade musical*, anuncia a figura que está para entrar em cena, Elis Regina. Mas, igualmente, remete-se a uma *temporalidade*, os meados dos anos 1960, lembrados aqui como uma continuidade do momento de efervescência cultural atribuída ao governo JK e quando ainda podia-se contar com relativa liberdade de expressão no campo artístico. Este tema de abertura emenda-se ao segundo, que traz um trecho de outra canção marcante daquele momento, *Terra de Ninguém*. Os arranjos dão indicação da entrada de um novo ingrediente em cena, a voz de Elis Regina, solta nos versos seguintes:

*Mas um dia vai chegar
Que o mundo vai saber
Não se vive sem se dar
Quem trabalha é que tem
Direito de viver
Pois a terra é de ninguém.*

Nesta cena inicial, a presença de 13 músicos e de 11 atores/ bailarinos. Parecia uma trupe de circo, ou mesmo um bloco de carnaval, o bloco Brasil, que, com ares de deboche, alegria,

tristeza, ira, esperança, contava a história recente do país. Ademar Guerra assinou a direção do espetáculo e Marika Gildali a coreografia. Antes de *Saudade do Brasil*, os dois já haviam formado parceria numa montagem de *Hair*. Para a seleção do elenco do espetáculo de Elis Regina, César Mariano lembra que optaram por anúncios em jornais em que convocavam artistas amadores que tivessem interesse em participar.⁴⁴ Depois disso, ele, Marika e Ademar, escolheriam o elenco que comporia o espetáculo. Foram três meses de ensaio. No elenco de músicos, por exemplo, os únicos com maior experiência seriam Chacal e Natan Marques, além do próprio César.

Precisava de sete músicos e apareceram 40, alguns barrados por ter menos de 18 anos e não poderem participar do espetáculo. Não trabalhamos com particulares, arranjos determinados, propostas fechadas que eu apresentasse e eles obedecessem. Teria que haver uma troca, uma integração ao espetáculo.⁴⁵

Como nos outros espetáculos, observa-se o relevo dado ao debate entre os componentes do elenco que acompanharia Elis Regina, indicando a idéia de formação de um grupo, de um trabalho de equipe, na concepção do espetáculo. Aqui vale citarmos os nomes que compuseram o elenco de atores/dançarinos e músicos. No caso dos músicos, por exemplo, esta citação já nos dará indicações da constituição da sonoridade do espetáculo, a partir da presença/ausência de certos instrumentos musicais. São estes os músicos:

César Camargo Mariano (teclados e regência), Sérgio Henrique (Teclado), Chacal (percussão), Natan Marques (Viola, guitarra e violão), Nonô Camargo e Cláudio Faria (trompetes), Octavio Bangla (Sax tenor e clarineta), Lino Simão (Sax tenor), Paulo Garfunkel (Flauta, flautim, flauta doce, clarineta e sax alto.), Chiquinho Brandão (Flauta e flauta doce), Kzam (baixo e violão), Bocato (trombone), Sagica (bateria). O elenco de atores/dançarinos, lembrados na ficha técnica como “elenco e coro”, foi composto por: Orlando Barros, Serjão, Jorge Bueno, Carlos Nabarrete, Luiz Antonio Marigo, Jorge Deffune, Rosaly Papadol, Albino Sare, Regina Machado, Waltinho e Brasília. Ainda é importante lembrarmos que a cenografia foi assinada por Marcos Flaksman, a programação visual por Carlos Vergara, a coordenação de produção e som por Rogério Costa, o figurino por Kalma Murtinho e a assistência de coreografia por Marina Athie.⁴⁶

⁴⁴ Gravação do espetáculo *Saudade do Brasil* de 1980, apresentada pela Rede Brasil em homenagem a Elis no dia 19 de Janeiro de 2002.

⁴⁵ César Camargo Mariano Apud Tárk de Souza. “A locomotiva Elis Regina.” *Jornal do Brasil*. (28/06/1980)

⁴⁶ Informações obtidas a partir do encarte do cd duplo *Saudade do Brasil*, relançado pela WEA em 2001.

Voltando à cena inicial do espetáculo, é do meio de toda esta trupe que Elis Regina surge cantando *Terra de Ninguém*. O repertório das canções que compõem esse *pot-pourri* inicial nos dá indicação de que elas aparecem como lembrança de um passado ali referenciado e, nesse olhar, (re)significado. Para compreendermos este processo, devemos considerar que nos primeiros momentos do espetáculo há um *confronto de temporalidades*. Estamos diante de uma Elis Regina que reflete sobre o seu *presente* se valendo de algumas referências ao *passado* que, de certa forma, também contribuirão para suas projeções sobre *futuro*, ou seja, aqui vislumbramos uma reflexão que passa pela idéia do Brasil que tivemos, o Brasil que temos e o Brasil que queremos. Neste processo de reorganização do passado, é bastante pertinente uma análise feita por Ricoeur, a partir de considerações de Koselleck sobre *espaço de experiência e horizonte de espera* e de Freud, no texto “Repetição, lembrança, translaboração”. Ricoeur, ao refletir sobre o fenômeno da memória, sublinha a importância de se desfazer um preconceito:

(...) a crença fortemente enraizada de que unicamente o futuro é indeterminado e aberto e o passado determinado e fechado. (...) o sentido do que aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas”. O que do passado pode então ser mudado é a carga moral, o seu peso de dívida, o qual pesa ao mesmo tempo sobre o projecto e sobre o presente.⁴⁷

Assim, passado, presente e futuro se comunicam e neste contato há mudanças no entendimento/percepção dessas três dimensões temporais. Para entender o Brasil do final dos anos 1980, Elis Regina e sua trupe tomam como referência o repertório/projeto de meados dos anos 1960/70, pelo menos no que tange à valorização da cultura popular e mais, à idéia de povo brasileiro, referenciado nas canções que compõem o *pot-pourri* citado e na canção que dará prosseguimento à narrativa de *Saudade do Brasil: Maria, Maria*. É importante salientar que, referir-se a este passado, no caso desse espetáculo, não quer dizer se prender a ele, mas nele vislumbrar algumas inspirações para compreensão do momento atual e até mesmo do próprio passado referido. Para este fim, era preciso selecionar. E o que daquele passado era trazido pelo presente passava por questões já citadas, como a própria efervescência cultural e uma relativa liberdade no campo das artes.

⁴⁷ Paul Ricoeur. “O perdão pode curar?” Texto de conferência disponível no site: http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf. p. 4 e 5.

Não se trata da saudade de alguma coisa que acabou ou pessoa que morreu. É saudade do que está aí, vivo, e nunca deixou de existir. Se não temos acesso a ela é por falta de uma batalha maior. (...) Não adianta voltar ao passado para retomar essa coisa de que tenho saudades. Tipo: vou fazer tudo que eu fazia quando tinha 15 anos pra ver se ela volta. Sabemos que o caminho não é esse. A gente não sabe como o país será, mas está claro que desse jeito não está agradando. Procuramos um certo aconchego perdido e, para mostrar isso, é preciso explorar ao máximo as sensações, aquele cheiro, aquele gosto que não volta mais. Para isso é preciso recorrer à memória e, no espetáculo, também recorreremos a ela. Ao falar de rádio nacional, estamos interessados na sensação que a Rádio Nacional passava nos áureos tempos. A sensação que nos evoca a lembrança da transmissão de “O fino da bossa”. Como eu me vejo transportada para aquele tempo, como o público se vê. É a rua que a gente morava, o carnaval que a gente viveu, o gosto da cozinha da mãe, o cheiro de mato, o gosto de bala.⁴⁸

Saudades de sensações cotidianas, de um certo romantismo presente naquelas outras temporalidades. Nesse cenário é importante lembrar que estamos nos referindo a um período que remete a um tempo anterior ao ditatorial, mas que nessa narrativa é estendido até os primeiros anos da ditadura militar, pelo menos no que se refere ao campo das artes. Estes primeiros anos, em que apareceram os Festivais e programas de TV como o *Fino da Bossa* são encarados como extensão da efervescência cultural dos tempos de JK e João Goulart. “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada”⁴⁹, lembra Marcos Napolitano ao falar dos primeiros anos de ditadura. As lembranças associadas à ditadura e, principalmente, ao seu endurecimento, causado por medidas como o AI-5, servem como ponto de referência para a compreensão do período anterior no espetáculo. Remeter-se a esse período é, ainda, evocar um cenário onde a música brasileira tinha grande espaço nos veículos de comunicação, por exemplo. Como vimos no primeiro capítulo, as memórias de Elis Regina em relação aos anos iniciais de sua carreira, meados da década de 1960, não eram compostas apenas de boas lembranças, pelo menos se considerarmos sua relação com a televisão, outras mídias, ou mesmo com o sistema de empresariamento da época. Mas aqui era preciso lembrar o que, daquele momento, ou mesmo de momentos anteriores a ele, era válido para o presente. Isso ocorria também em relação às sonoridades daqueles cenários, que se faziam também presentes na virada dos anos 1970 para os 1980, tanto como

⁴⁸ Elis Regina Apud Emilia Silveira. “A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina.” *O Globo*. (20/03/1980).

⁴⁹ Marcos Napolitano. *Cultura Brasileira: utopia e massificação. (1950 / 1980)* 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p.49.

referência para intérpretes como Elis Regina, que, a partir dos arranjos de algumas canções e de sua postura vocal, faziam uma ou outra citação àqueles tempos, quanto para o público que insistia em guardar aquelas referências em suas memórias, muitas vezes evocadas na aventura de colocar um dos discos de sua predileção em uma vitrola. Aí está um ponto crucial. No espetáculo é vislumbrada a comunicação dessas temporalidades, o que se concretiza no cotidiano. *Saudade do Brasil* se caracteriza pelo esforço de mostrar o que daquele passado estava vivo no presente, mesmo que de maneira subliminar.

Ao analisarmos várias canções que compõem a primeira parte do espetáculo – consideraremos como primeira parte as canções anteriores a *Conversando no bar* – nos deparemos com arranjos que em certos casos remetem a uma ambiência sonora de samba, carnaval, etc. Estamos diante de um projeto de Brasil popular, onde o povo e suas expressões são apresentados como as riquezas do país. Isso demonstra aproximações com outros artistas, como Clara Nunes⁵⁰. De certa forma o espetáculo que anunciava saudades também apontava um possível caminho para um projeto de Brasil e este passava por sua associação ao povo brasileiro. É o que nos indica a terceira canção do espetáculo, *Maria, Maria*.

A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant nos coloca diante de um personagem que dialoga com vários outros presentes no repertório de Elis Regina. Trata-se de mais uma anônima da sociedade, a Maria sem sobrenome. Maria de quê? Maria de nada; Maria Maria mesmo. Essa canção ficou conhecida pelo público antes mesmo de receber letra, pois, em melodia, fazia parte do repertório do espetáculo homônimo, que marcou a estréia da companhia de dança Grupo Corpo, em 1976. Com textos de Fernando Brant e canções de Milton Nascimento, o espetáculo contava a trajetória de uma mulher negra, do Vale do Jequitinhonha, encarnando assim as histórias de tantas outras mulheres daquela região, marcadas, sobretudo,

⁵⁰ No encarte do álbum *Canto das três raças*, de 1976, um texto de apresentação feito por Paulo César Pinheiro traz a mensagem de valorização da cultura popular, o que de certa forma, comunica-se com as idéias do espetáculo *Saudade do Brasil*. Chama atenção a contribuição autoral que Paulo César Pinheiro atribui ao intérprete neste texto. “(...) E, tendo sido feita pelo povo, só o próprio povo tem o direito de julgar e consagrar a música popular, porque somente ele sabe os que melhor interpretam seus sentimentos. Os grandes mestres saíram sempre do povo. O bom intérprete sente um estranho afeto pela canção que interpreta. E, nesse instante, letra e melodias são suas. O autor é ele. Por isso, Clara Nunes tem o quilate de uma grande intérprete. Porque, quanto canta, se une ao povo num sentimento comum. E o povo sente e gosta e canta com ela. Porque também do povo é o compositor que ainda está por surgir, o mestre que ainda não apareceu. O povo é simples nas suas origens. E entende melhor as coisas simples. Por isso Clara, porque também veio do povo e tem a mesma simplicidade, porque traz dentro de si a força do talento, porque dedicou-se completamente à música de sua Terra e ao canto de seu povo que ela tanto ama, pode ser chamada por nós de Cantora das Três Raças. A brasileira Clara Nunes. Mineira carinhosamente. Ou somente Clara.”

pelas dificuldades impostas pela sua exclusão social. Mais uma comunicação de projetos de Brasil pela via popular no campo das artes.⁵¹

A letra da canção *Maria, Maria* foi feita posteriormente por Fernando Brant, mas tendo como inspiração a história já contada no espetáculo homônimo, sendo gravada por Milton Nascimento em seu álbum *Clube da Esquina Nº 2*, de 1978. Mas a *Maria, Maria* do Jequitinhonha se desterritorializou. Sua trajetória parecia se comunicar com as de tantos outros brasileiros – fossem eles moradores de uma favela ou do sertão – pela via da exclusão social. Uma das grandes reflexões da canção não é a exclusão em si, mas a forma de lidar com ela. Na letra de *Maria, Maria*, temos uma mulher que não se entrega às dificuldades da vida, mostra-se como uma guerreira que sabe lidar com seu cotidiano, sem transformá-lo em um drama.

(...)
Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e alegria
Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania de ter fé na vida.

A força, irreverência e malandragem de *Maria, Maria* é encarnada por Elis Regina com firmeza e segurança, quando pronuncia aqueles versos. Durante sua interpretação para esta canção, Elis Regina interage com os atores em cena em movimentos coreográficos. Em dados momentos, a coreografia exige maior esforço físico da intérprete que, em meio àqueles movimentos, ainda encontra fôlego para cantar. O esforço físico é uma metáfora da força da personagem ali apresentada. Na cena temos Elis e sua trupe em trajes rotineiros. A cantora veste

⁵¹ Em 2002 foi lançado um álbum duplo de Milton Nascimento com duas trilhas feitas por ele para o Grupo Corpo: *Maria, Maria*, de 1976, e *O último trem*, 1980. As informações sobre o espetáculo *Maria, Maria* foram retiradas a partir da leitura de textos que integram o encarte desse álbum, intitulado *Maria, Maria/Último trem*. Em um dos textos, Milton Nascimento menciona que este lançamento foi a estréia de seu selo, Nascimento. O álbum foi distribuído pela WEA.

uma espécie de macacão preto⁵² e aparece descalça. Os demais bailarinos apresentam trajes igualmente rotineiros e descontraídos. São *shorts*, camisetas cavadas, calças largas, maiôs sobre malha de dança, como se estivessem em um ensaio ou referenciassem os personagens mais comuns, estes que você encontra pelas calçadas de uma rua, ou no caminho para uma praia, uma Maria, talvez, mais um anônimo. Figurino em consonância com o próprio cenário de Marcos Flaksman, concebido a partir da simplicidade, sem grandes ornamentos. “O retrato colorido, da cor da caatinga, que predomina no palco, é mesmo o espelho da concepção que Ademar Guerra quis – e conseguiu – pintar”⁵³, lembraria a crítica de Zuza Homem de Mello.

A cena é uma celebração da alegria, mas não uma alegria irresponsável, e sim a que nutria o brasileiro ali personificado, para que ele não se deixasse abater; alegria que precisava ser resgatada e que seria sublinhada a partir da irreverência presente na forma de interpretar as duas canções que davam continuidade ao espetáculo, *Agora tá* e *Alô, alô Marciano*.

Agora tá, de Tunai e Sérgio Natureza, referencia o samba, integrando o repertório de novas canções de Elis Regina. A letra descontraída propõe uma reflexão sobre a situação política do país naquele momento. No início da letra é lançado um sinal de alerta. Parece informar que os dias de liberdade estavam por vir, mas ainda não era o momento de relaxamento total. Era preciso cautela. (*Já que tá aí/ Pela metade, mas tá/ Melhor cuidar pra peteca não cair/ Pra não deixar escapulir/ Como água no ralo/ Aquilo que já fez calo*). Partindo de um fazer cotidiano, a culinária, a letra amplia seu alcance interpretativo para um cenário prestes a se configurar, mas ainda sob a expectativa do “ponto certo”. O passo-a-passo de uma receita de bolo é, desta forma, trabalhado ao modo de uma cartilha política, com advertências implícitas sobre os perigos trazidos pela distração, pela comemoração antecipada. No desenrolar do enredo da canção, o fim do regime autoritário é quase certo e se desenha num horizonte próximo, mas, mesmo assim, não é bom confiar.

(...)
 Porque não dá pra começar
 Todo rolo de novo
 Se o bolo fica sem ovo

⁵² Em algumas fotografias do espetáculo *Saudade do Brasil* o figurino passa por algumas alterações. Há momentos em que Elis Regina aparece com uma camisa e calça *jeans* e em outra com uma espécie de malha amarela, associando-se também essas vestimentas com os trajes rotineiros aqui mencionados.

⁵³ “Na roda de Elis, a consciência solidária”. *O Estado de São Paulo*. (04/09/1980).

*Se a massa não tem fermento
 Se não cozinhar por dentro
 Vai tudo por água abaixo
 Eu acho, eu acho, acho que agora tá
 Quase no ponto tá
 No ponto de provar
 Eu acho que agora tá
 No ponto de solar
 Eu acho que agora tá
 Pra lá de pronto tá
 Acho que agora tá
 Acho que agora tá
 Já que tá aí.*

Para a interpretação dessa canção, Elis Regina se vale mais uma vez da alegria e irreverência. Brinca com a voz, com um dos atores em cena, sorri, ensaia um ou outro passo de dança. Nos versos finais da canção, explora sua potência vocal, espécie de clamor por um pedaço daquele bolo, ou melhor, pelo fim daquele regime. Em dados momentos, a cantora imprime um ar de deboche em sua interpretação, o que será a marca da canção a seguir, *Alô, alô Marciano*.

Em depoimento à revista *Rolling Stone*, Rita Lee menciona que *Alô, alô Marciano* foi especialmente composta para *Saudade do Brasil*.

Compusemos ‘Alô, alô Marciano’ imaginando um personagem gaiato para Elis, mas chegamos a duvidar que fosse gostar de sair tão fora de seu estilo. Qual foi nossa surpresa quando ela ligou dizendo que acabara de colocar voz na música e nos convidou para ir até o estúdio ouvir. E ficou essa maravilha genial.⁵⁴

A letra da canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho se constrói numa espécie de carta aos marcianos para comunicar um discurso de crítica de hábitos e que, em tons de deboche, proclama: “tá cada vez mais down no high society”.

*Alô, alô marciano
 Aqui quem fala é da terra
 Pra variar estamos em guerra
 Você não imagina a loucura
 O ser humano tá na maior fissura
 Porque....
 Tá cada vez mais down no high society
 Down, down, down, no high society*

⁵⁴ Rita Lee Apud Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. *Revista Rolling Stone Brasil*, nº 4, Janeiro de 2007, p. 96.

Alô, alô marciano
A crise tá virando zona
Cada um por si, todo mundo na lona
E lá se foi a mordomia
Tem muito rei aí pedindo alforria
 (...)

Alô, alô marciano
A coisa tá ficando ruça
Muita patrulha, muita bagunça
O muro começou a pichar
Tem sempre um aiatolá pra atolá
Alá
Tá cada vez mais down no high society.

A ambiência sonora da canção é composta por referências ao *jazz*, tanto em seus arranjos quanto na forma de cantar adotada pela intérprete. Nessa interpretação, Elis Regina mostra toda sua versatilidade e se vale de uma série de citações vocais bem ao estilo do *jazz*. Em dado momento canta “high society” repetidas vezes, dando a sua voz uma roupagem rouca, alusão à forma de cantar que ficou célebre em vozes como de Louis Armstrong. Mas algumas dessas citações soam como cacoetes, uma espécie de deboche, não ao *jazz* propriamente dito, mas ao próprio *high society* que se apropriou desse estilo musical como mais um acessório de *status*, de sofisticação. Na gravação da canção, no álbum *Saudade do Brasil*, Elis Regina inclui frases soltas que caminham nessa direção: “Ui, gente fina é outra coisa” e “Ai, que chique é o *jazz*, meu Deus!”. Aliado à forma de cantar, no espetáculo *Saudade do Brasil*, há todo um gestual, não só de Elis, mas também do elenco de atores. Elis faz caras e bocas, numa imitação dos gestos do dito *high society*. Há momentos em que a coreografia é composta por passeios dos atores/bailarinos. O que vale aqui é a postura que assumem ao caminhar pelo palco: nariz empinado, corpo ereto, passos suaves, caras e bocas. Uma leitura do gestual atribuído aos considerados chiques e sofisticados. Tudo atravessado pelo deboche e a chacota.⁵⁵

A forma como se desenvolve o espetáculo até este ponto comunica com a fala da cantora, que abre este item de nossa pesquisa. Aqui é recuperada a alegria, o gosto pela brincadeira que Elis atribui ao jeito de ser do brasileiro. Alegria de que a intérprete se utiliza inclusive para

⁵⁵ A respeito da interpretação de Elis Regina para sua canção em parceria com Roberto de Carvalho, Rita Lee se mostrou surpresa com o resultado em depoimento a Regina Echeverria. Nesta mesma fala sublinharia a posição de co-autora que a cantora assumia ao interpretar uma canção. “Quando Elis nos mostrou a gravação, estava bem diferente do que tínhamos feito. Ritmo, tudo. Ficamos chapados, aonde ela foi naquilo tudo. Foi aquela coisa de dar uma pincelada, fazer os comics dela, os high societies. Fiquei surpresa com o carinho que ela tinha com tudo o que fazia. Gostamos. Na nossa versão, era uma coisa mais Jorge Ben, mais acelerada. Ela fez um jazz meio para o space, uma coisa meio suingada, indolente. Claro, qual era a dela de fazer uma coisa igual à que a gente mandou? A dela era de co-autora mesmo. (Rita Lee Apud Regina Echeverria. *Furacão Elis*, 3ª edição, op. cit., p. 132 e 133).

denunciar, protestar. Um dos índices da brasilidade, uma das formas de encarar o mundo. Mas se *Saudade do Brasil* seria marcado por uma encruzilhada de várias temporalidades, sua narrativa indica que esta alegria/descontração não estaria vinculada apenas ao passado, mas também se fazia presente na vida cotidiana, mesmo que, por vezes, de forma despercebida. As duas últimas canções, por exemplo, tratavam de temáticas associadas ao momento do espetáculo (1980), mas se valendo da alegria e deboche como recursos discursivos. Neste ponto, devemos acrescentar que, numa reflexão sobre o Brasil pautada pela valorização do popular, buscava-se o brilho no ordinário, o que faz deste país o Brasil no que se escondia sob uma idéia de rotina. “Ninguém tem mais que o cotidiano, armazém permanente para a ação criadora. Quem ficar esperando assunto e não olhar em volta está perdendo o mel da coisa”,⁵⁶ já diria Adélia Prado. Desta forma essas passagens de *Saudades do Brasil* também aparecem como uma evocação à vida cotidiana, um esforço por “voltar os olhos para esta vida de todo dia que, de modo caótico e aleatório, no tédio e na exuberância, prossegue seu caminho de modo obstinado e um tanto incompreensível.”⁵⁷

Essa idéia de cotidiano sugere que quem nele vive se vê desafiado por variadas demandas. Assim, a Elis Regina que irreverentemente canta os versos de *Alô, alô Marciano*, nesta parte do espetáculo, também explora as relações sentimentais que envolvem a vida humana, tais como a amizade cantada em *Canção da América*, o amor, tema de outras duas canções, *Moda de Sangue* e *As aparências enganam*, sendo esta última uma das que marcaram o disco anterior da cantora e sobre a qual aqui faremos uma breve reflexão.

O enredo da canção de Tunai e Sérgio Natureza se constrói a partir do uso da oposição entre calor (*As aparências enganam/ Aos que odeiam e aos que amam/ Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões/ Os corações pegam fogo e depois/ Não há nada que os apague/ Se a combustão os persegue/ As labaredas e as brasas são/ O alimento e veneno, o pão...*) e frio (...*Porque o amor e o ódio se irmanam na geleira das paixões/ Os corações viram*

⁵⁶ Adélia Prado Apud Fabrício Marques. “Sublime Adélia”. Revista *Vida Simples*. (fevereiro de 2007, p. 41, também disponível no site http://vidasimples.abril.com.br/suhomes/gente/gente_236769.shtml). A respeito destas reflexões devemos ainda lembrar de algumas considerações de Edwiges Zaccur. Para ela, “Nada mais cotidiano do que *assumir* a vida de cada dia com maior ou menor fadiga, maior ou menor desejo. E, *assumindo* a vida, nada mais cotidiano do que *habitar o mundo da memória*, espaço em que nos reconhecemos no já-registrado, mas que se abre ao que acontece e surpreende, e nos afeta de diferentes modos, e nos faz capturar, no vôo de um instante, algo que contém a marca de um momento único: uma fala densa, um gesto forte, uma cena marcante, um encontro, uma ruptura.” (Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas.” In Regina Leite Garcia (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DPE&A Editora, 2003, p.179)

⁵⁷ Michel Maffesoli. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 11

gelo e depois/ Não há nada que os degele/ se a neve cobrindo a pele/ vai esfriando por dentro o ser/ Não há mais forma de se aquecer...) para a compreensão dos sentimentos ali enunciados.

No vídeo que aqui utilizamos para esta análise, no momento em que é apresentada esta canção, temos apenas Elis Regina em cena. Não são focalizados os atores. Os músicos se perdem em meio à pouca luz. Os arranjos e a voz de Elis Regina entram de forma suave, como uma chama, que aos poucos vai se avivando. Na parte “fria” da canção, a voz da cantora apresenta-se mais firme e por vezes assume um tom dramático: o calor da voz em forma de desespero. Da maneira como é executada a canção, ela parece anunciar um drama. Aos poucos, seus arranjos vão se adensando e da forma que chegam, juntamente com a voz da intérprete, aos versos finais da segunda parte (*não há mais nada pra se fazer/Senão chorar sobre o cobertor*) sugerem o arremate da canção em si. Mas este não se faz. Como numa retomada de fôlego, Elis canta os primeiros versos de uma terceira parte utilizando pausas pontuais entre eles. (*As aparências enganam/Aos que gelam e aos que inflamam/Porque o fogo e o gelo/ Se irmanam no outono das paixões*). É como um descortinar que, aos poucos vai desfazendo a dicotomia até então desenhada, revelando uma nova reflexão para a temática ali abordada. A última palavra do verso final, “paixões”, é cantada em um prolongamento em vibrato, depois de uma rápida pausa, como a entrega do ingrediente que faltava para tornar inteligível essa mensagem. Novo fôlego. A cantora se prepara para o arremate final da canção:

*Os corações cortam lenha e depois
Se preparam para outro inverno
Mas o verão que os unira
Ainda vive, transpira ali
Nos corpos juntos na lareira
Na reticente primavera
No insistente perfume de
Alguma coisa chamada amor*

Ao cantar estes versos, Elis Regina traz em sua face um leve sorriso. Imagem final de sua emocionada interpretação para *As aparências enganam* em *Saudade do Brasil*. Aqui os possíveis caminhos que nos levavam a um final dramático se desfazem de vez numa celebração de um amor nascido da paixão (verão) e que pelo amadurecimento se tornou um sentimento maior, resistente às adversidades.

Nesse caleidoscópio de demandas que é o cotidiano, duas canções se aproximam a partir de uma ambiência sonora: *O primeiro Jornal* e *Marambaia*. Nos versos da primeira, a percepção de um dos papéis da música, o de suspensão da cotidianidade, que ali era visto a partir da entrega do personagem a sensações de lazer, oriundas das memórias despertadas pela música. Numa segunda-feira de manhã, a viagem ao domingo que passou, aguçada e simultaneamente quebrada pela leitura do jornal, numa chamada à vida normal.⁵⁸

*Quero cantar pra você
 Segunda-feira de manhã
 Pelo seu rádio de pilha
 Tão docemente
 E te ajudar a escalar esse dia
 Mais facilmente
 Quero juntar minha voz matinal
 Aos restos dos sons noturnos
 E aos cheiros domingueiros que ainda
 Bóiam na casa e em você
 Para que junto com o café e o pão se dê
 O milagre e ouvir latir um coração
 Ou quem sabe, algum projeto
 Uma lembrança, uma saudade à-toa
 Venha nascendo com o dia
 Numa boa
 E estar com você na primeira brasa do cigarro
 No primeiro jorro da torneira
 Nos primeiros aprontos de um guerreiro
 De manhã
 Para que saias com alguma alegria
 Bem normal
 Que dure pelo menos até você comprar
 E ler o primeiro jornal.*

Constituindo a ambiência sonora dessa canção, a marcante presença de instrumentos de sopro, como flautas e um trombone, e do violão. Nessa cena um maior relevo para os músicos. Alguns deles, enquanto tocam seus instrumentos, dançam em passos sincronizados e, também por este meio, interagem com Elis Regina, que risonhamente canta os primeiros versos da canção.

⁵⁸ Desenvolvendo seu raciocínio, citado na nota 54, sobre o vínculo da vida cotidiana com o mundo da memória, Edwiges Zaccur, diz: “Ao sabor dos acontecimentos que vêm ao nosso encontro, uma segunda-feira pode se transformar num radiante domingo e um domingo pode se tornar uma cinzenta segunda-feira. Até a sobra do almoço de um domingo, se servida na segunda-feira, pode ser reinventada ou apenas aquecida, mas terá sempre um outro sabor. (Edwiges Zaccur. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas.” In Regina Leite Garcia (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Op. cit., p.179)

Instala-se um clima de brincadeira cujo fundo musical lembra uma fanfarra. Em cena, uma espécie de memória das bandas que povoam o imaginário musical do interior do país, através da imagem de suas “furiotas” que anunciam o início de um espetáculo circense, misturam-se a confetes e serpentinas em mais um baile de carnaval ou, solenemente, marcam os passos de uma procissão.

Assim, estas sonoridades funcionam em *Saudade do Brasil* como um dos índices da identidade brasileira. Se entendermos esta passagem como uma saudade, podemos até colocá-la atrelada a um passado, mas recuperando a fala de Elis Regina de que a saudade em seu espetáculo não era necessariamente de uma coisa do passado, mas representava, antes, uma centelha detonadora de uma busca por um Brasil representado nos detalhes mais corriqueiros. Saudade de sons que estão aí, mas ninguém vê, ou melhor, ouve. É o que parece nos soprar ao ouvido o espetáculo. Aqueles sons que, de repente, não estavam presentes nos veículos de comunicação, mas sobrevivem nas práticas culturais do país, no subterrâneo daquele cotidiano, tanto nas cidades interioranas como nas grandes metrópoles.

É esta ambiência sonora que será retomada na já mencionada *Marambaia*. Novamente é o clima de irreverência que se instala. Elis Regina brinca, ensaia uns passos de dança, celebrando, no espetáculo, entre “um passinho para cá e outro para lá”, o encontro com César Camargo Mariano. Em sua letra, *Marambaia* monta o cenário idílico de uma casa na praia:

*Eu tenho uma casinha lá na Marambaia
Fica na beira da praia
Só vendo que beleza
Tem uma trepadeira que na primavera
Fica toda florescida
De brincos de princesa
Quando chega o verão
Eu sento na varanda
Pego meu violão
E começo a cantar
E meu moreno
Que está sempre bem disposto
Senta ao meu lado e começa a cantar.*

Canção que povoou imaginários de outras épocas, como quando se tornou sucesso na voz de Carmem Costa – década de 1940 –, *Marambaia* também pode ser entendida como uma remissão aos tempos áureos da Rádio Nacional, mas, sobretudo, ao clima leve sugerido na

canção, uma sensação nostálgica de algo que desejava experimentar novamente, num quase agora, a ser instalado no país. Funciona como uma utopia que, se não se mostrava como fácil de alcançar, indicava a insatisfação com o cenário em que vivia.



Imagem 3. César e Elis.

No arremate da canção, a permanência do som da bateria, em ritmo que anuncia uma marcha carnavalesca. No centro do palco Elis Regina e César Mariano curvados em posição de agradecimento. Os outros membros do elenco se juntam a eles. Aos poucos, os sons dos metais ganham a ambiência sonora. Músicos, atores, todos num bloco coeso, de carnaval talvez, um

retrato do Brasil, um Brasil em mosaico, marcado pela diversidade, esta metaforizada pela própria imagem ali constituída.

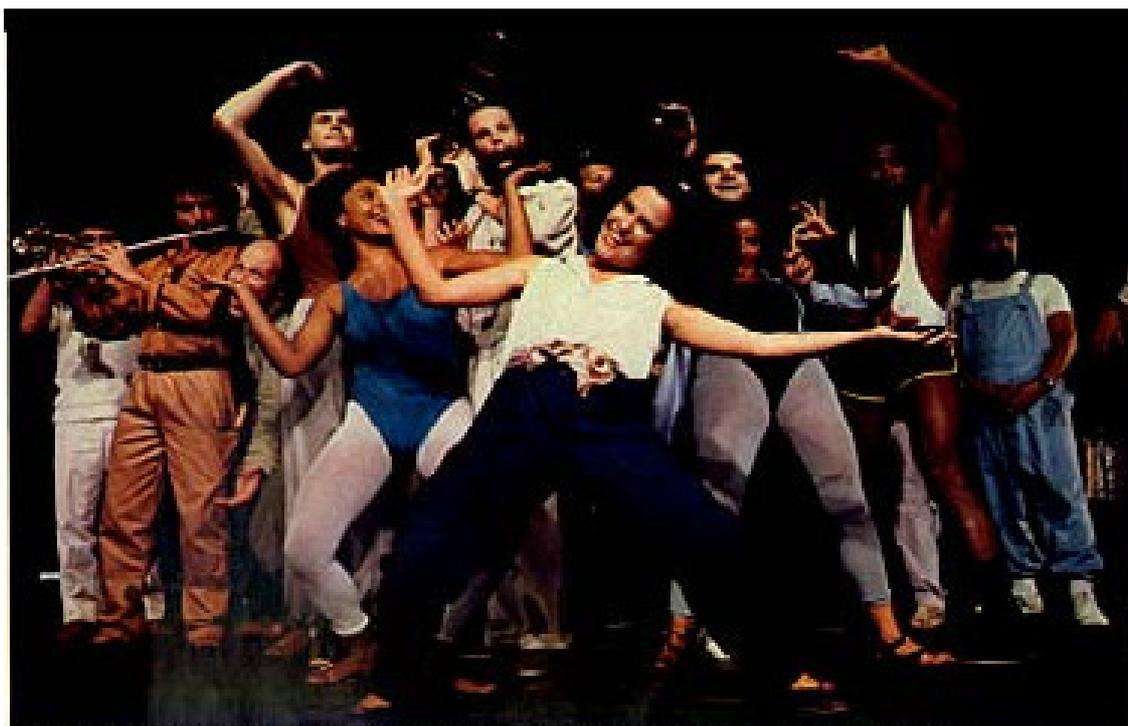


Imagem 4. O bloco Brasil.

No elenco de *Saudade do Brasil* a presença de loiros, morenos, negros, altos, baixos, homens, mulheres, etc. A princípio, guiados por um olhar estético da cena, poderíamos pensar numa desarmonia, ou irregularidade no elenco, mas tratava-se de mostrar uma multifacetada cara do país, num espetáculo que celebrava essa irregularidade a partir da diversidade cultural. Nessa busca pelo Brasil, parte da crítica viu na coreografia citações a índices de nossa identidade.

Sua coreografia recupera a graça e a descontração das gentes brasileiras que tanto fascina todo coreógrafo famoso que por cá aporta. São caretas, gingas e balances só nossos. Magia de redescobrir o gosto e o sabor da festa. Uma festa coletiva a partir do que acontece no palco.⁵⁹

⁵⁹ Helena Katz. “Uma boa Elis, com a ajuda da coreografia.” *Folha de S. Paulo*. (31/03/1980)

O aparente absurdo de uma identidade emanada da diversidade é redesenhado mais tarde pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras, à frente do Grupo Corpo, principalmente naqueles espetáculos levados aos palcos ao longo da década de 1990.

Eu escutava muito falar de dança brasileira, mas a dança brasileira, para mim, se resumia um pouco a temática ou a personagem ou a história brasileira. Mas era sempre... o veículo em si era sempre, basicamente, a técnica clássica mesmo e tal. Então eu comecei a tentar buscar um jeito nosso de fazer, um jeito nosso de ser, um jeito nosso de caminhar, essa sensualidade...⁶⁰

Nos dois relatos, o corpo como forma de expressão de uma identidade. Vale lembrar que no mesmo ano em que estive em cartaz com o espetáculo *Saudade do Brasil*, Elis Regina fez um especial para a TV Globo, sob direção de Daniel Filho. Este especial, intitulado *Elis Regina Carvalho Costa*⁶¹ se comunica com o espetáculo apresentado naquele momento, trazendo, inclusive, parte do repertório e desenvolvimento de números cênicos presentes naquele. Se em *Saudade do Brasil*, por vezes, nos vemos envolvidos por uma ambiência de circo, neste especial para a tevê esse detalhe seria materializado em seu cenário, que indica, novamente, o país como palco da diversidade. Em matéria do *Jornal do Brasil*, é mencionado que, antes de optarem pela idéia do circo, Daniel Filho tinha pensado num cenário que representasse a casa típica brasileira.

Porém chegamos à conclusão de que essa casa típica não existe. Daí, a proposta do especial mudou um pouco. Eu canto, na verdade, dentro de um circo que tem papagaio, pipoca, lustre de espelho e muito mais. Ora, o circo não deixa de ser uma casa brasileira, não é?⁶²

No especial de Elis Regina para a TV Globo o circo tem, no lugar da lona, uma cobertura montada como uma grande colcha de retalhos, composta por tecidos em variadas estampas. Em entrevista que compõe o DVD desse especial, Daniel filho, num discurso que se associa ao da cantora, lembra desse cenário e sinaliza para a aproximação de sua concepção com os ideais vislumbrados no espetáculo *Saudades do Brasil*:

⁶⁰ Depoimento de Rodrigo Pederneiras no filme “ Grupo Corpo: uma família brasileira.”, que tem a direção geral assinada por Lucy, sendo dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago. Lançado em 2008.

⁶¹ Em 2005 foi lançado o DVD deste especial numa parceria entre TRAMA, Som Livre, Globo Marcas DVD e Lereby.

⁶² Elis Regina Apud Laura Greenhalgh. “Elis numa entrevista a Laura Greenhalgh”. *Jornal do Brasil*. (20/09/1980)

E o circo era feito não de lona, mas de chita, que é o pano brasileiro. Porque a gente falava que estava com saudades, não do Brasil que morreu, como Elis bem disse, mas saudades das coisas que estavam aí, vivas, mas que nós não tínhamos acesso a elas porque, possivelmente, não estávamos batalhando o necessário. (...) Em determinado momento, até para mostrar essa brasilidade, quando a gente passa a fazer o bloco político do Brasil, desce uma bandeira também toda de chita e que forma uma bandeira brasileira, quase que costurada pelo que resta de nossa saudade.⁶³

Estamos, mais uma vez, diante da valorização do que temos de mais cotidiano e que aqui era convertido em *índice da identidade brasileira*. Um pedaço de chita simbolizando a brasilidade, vestida em variadas estampas. Espécie de encarnação do país em mosaico ali representado, o Brasil de Elis Regina.⁶⁴



Imagem 5. O circo no especial para a Globo

⁶³ *Elis Regina Carvalho Costa*, especial gravado para a Rede Globo em 1980, lançado em DVD em 2005.

⁶⁴ As discussões sobre a brasilidade nos anos 1960 e 1970 atravessaram vários campos culturais, incluindo um segmento a que, poucas vezes, atentamos, o da moda. Digo isto por ver na citação da chita como índice da brasilidade uma aproximação com o discurso que se fez a respeito de um dos grandes nomes da costura brasileira, Zuzu Angel. Em texto do *Correio Braziliense* é justamente o tom de brasilidade evocada na coleção da estilista apresentada nos EUA que chama a atenção para sua criação. “O desfile de Zuzu foi baseado em indumentárias bem brasileiras e ela se aproveitou de elementos nacionais para suas coleções. Primeiro fêz as baianas, porque como bem diz ‘apresentar moda vinda do Brasil sem inspiração na Bahia é um pecado’. Utilizou-se, também, dos personagens Lampião e Maria Bonita porque, em sua opinião, nossos tecidos se prestam para fazer êste tipo. Desejando usar as rendas do Norte, veio o tema da mulher rendeira. E os americanos adoraram.” (Celina de Farias. “Zuzu Angel, sucesso em Nova Iorque.” *Correio Braziliense*, 20/12/1970). A relação entre moda e identidade nacional seria declarada pela própria estilista na mesma matéria: “Hoje em dia todo mundo é todo mundo, ninguém se identifica. No subconsciente, a gente se rebela contra essa situação. Queremos uma personalidade, uma individualização, por isso nos vestimos diferente, principalmente, os jovens, como se dissessem ao mundo: ‘eu existo’. Moda é mais que uma coisa passageira, é comunicação.” (Zuzu Angel Apud Celina de Farias. *Idem*, *ibidem*)

A idéia de Brasil aqui apresentada parece se distanciar do que Woodward define como identidade essencialista, ao analisar algumas questões identitárias que envolvem os conflitos entre sérvios e croatas. Para ela, essa definição essencialista “sugeriria que existe um conjunto cristalino, autêntico, de características que *todos* os sérvios partilham e que não se altera ao longo do tempo”.⁶⁵ A mesma autora nos lembra que, apesar de haver nas identidades um esforço por uma associação à idéia de unidade, “pode haver contradições no seu interior que têm que ser negociadas”.⁶⁶ No desenrolar deste capítulo percebemos que, ao contrário da unidade, *Saudade do Brasil* celebra justamente a diversidade, numa proposta de discussão contínua, e não de simples fechamento da questão em virtude de sua complexidade. Tal ideal se comunica com os caminhos percorridos até então por Elis Regina. Se valendo de múltiplos recursos de técnica vocal, entonações, sotaques e de todo um repertório de canções, a cantora às vezes se aproxima de diversas sonoridades a partir de referências a um cantar que remete a uma cultura afro-brasileira, ao Nordeste, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, etc, ao longo de sua carreira. Neste ponto, outros ingredientes vêm à tona, como a incorporação de sonoridades estrangeiras, tais como as absorvidas do *jazz*, numa demonstração da fluidez que circunda as fronteiras do Brasil que ali se desenha.

Mas nem sempre as entonações e sotaques de Elis foram bem compreendidos. Por vezes, houve quem visse nesses elementos a negação da origem gaúcha da cantora. Discursos sobre isto foram apresentados, por exemplo, na matéria “Elis em paz com os gaúchos”, de 1978⁶⁷. Nela é mencionado um momento em que a cantora recebeu críticas em seu Estado por ter pegado o “chiado” carioca logo que saiu do Rio Grande do Sul. Curiosamente, anos mais tarde, este mesmo assunto foi retomado, numa entrevista que a cantora deu ao programa “Jornal do Almoço” em 1981, quando esteve em Porto Alegre para a apresentação de seu último *show*. Naquela ocasião, a cantora foi questionada sobre o descontentamento de alguns em virtude de ela não explorar sua origem gaúcha. Na elaboração de sua resposta, ela lembra que saíra do Rio Grande do Sul por não mais encontrar ali condições favoráveis de trabalho, já que a programação da TV Excelsior tinha invadido a TV local e retirado o espaço cativo de atuação dos artistas

⁶⁵ Kathryn Woodward “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 12.

⁶⁶ Idem, *Ibidem*. p. 14

⁶⁷ Ney Gastol. “Elis em paz com os gaúchos”. *Folha de S. Paulo*. (23/11/ 1977)

gaúchos. Constata que quem ficara no Rio Grande do Sul “morrera” profissionalmente. Em relação à questão da cultura gaúcha afirmaria que:

Agora, eu basicamente saí de Porto Alegre para ser cantora, não para fundar um CTG. Eu nunca disse para ninguém que eu ia para o Rio de Janeiro para fundar um CTG, sabe? Nunca sai dizendo para as pessoas que eu ia sair fantasiada de prenda pelo Brasil cantando *Prenda Minha*, entendeu? (...) Aí tem uma louca aí que telefonou para cá [para o programa] dizendo que leu numa entrevista que eu disse que tinha nascido no Rio. Ora minha “Senhora”! Eu nasci na casa da Dona Ercy, no Bairro dos Navegantes. Mais importante que o bairro dos Navegantes e que Porto Alegre é a casa da Dona Ercy. Vou negar onde era a casa da minha mãe? Que história é essa? Filha desnaturada eu jamais serei, meu amor. Te contei?⁶⁸

Apesar de argumentar que não esquecera o Rio Grande do Sul, sua posição frente à cobrança para que reafirmasse sua identidade gaúcha, é a de que não se filiaria de forma exclusiva a somente uma identidade, ou que, pelo menos, o seu papel como cantora não se restringiria a uma identidade regional. Elis ainda diz:

Tanta coisa importante para falar. Estou falando de aborto e nego vem falar que não canta *Prenda Minha*? Ora, que coisa maluca! Ora minha senhora, o que está fazendo aí que não aprende as coisas que vê na televisão todo dia?(...) [E começa a brincar, acentuando o sotaque gaúcho] Tem que falar assim, senão eles não gostam, né?⁶⁹

Este trecho nos mostra que o grande interesse da cantora seria o de refletir sobre as questões em que estava mergulhado o país, independente da região geográfica ou do grupo social ou etnográfico. Fechar-se em um grupo ante tudo o que tinha para dizer, tudo o que seu canto poderia tornar visível, apareceria até mesmo como uma omissão. Estas questões sinalizam para a necessidade de retomarmos uma entrevista, já mencionada no primeiro capítulo, que Elis Regina concedeu a Hélio Ribeiro no programa “O poder da palavra”, em 1976. Vale a transcrição do trecho do diálogo dos dois sobre a forma como a cantora pronuncia o **r**.

- Uma pergunta, talvez não muito agradável, mas ela não tem nenhuma intenção maldosa. É apenas uma observação. Nós notamos que no início da sua carreira você, porto-alegrense que era, do bairro do Navegantes [imita o sotaque gaúcho]... que você cantava e dizia e falava “porque” [acentua o r vibrante] e seu r [acentua o r vibrante] era aquele r

⁶⁸ Elis Regina no *Jornal do Almoço*, da RBS, Rede Brasil Sul, filiada à Rede Globo no Rio Grande do Sul.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

[acentua o r vibrante] linguopalatal, quer dizer, a língua batendo no céu da boca. E depois do fenômeno, ou concomitantemente, ao mesmo tempo... paralelamente com o fenômeno dos *shows* do Teatro Paramount, você começou a falar “porque” e “porque” [acentua o r aspirante]. É um fato que você não pode negar. Não há nenhuma análise particular. Está registrado num disco você cantando o “amor” [acentua o r vibrante], “porque” [acentua o r vibrante]... e, repentinamente, em dado momento, você passou a dizer “porque” e o “amor” [acentua o r aspirante], por quê?

- “Porque” [acentua o r aspirante] eu fui morar no Rio de Janeiro e “porque” [acentua o r vibrante] eu fiquei dez anos no Rio de Janeiro e “porque” [acentua o r vibrante] eu, sendo uma pessoa musical, eu aprendi a falar “porque” [acentua o r vibrante] com as pessoas que falam “porque” [acentua o r vibrante]. Eu acho que isso não tem grandes “porquês” [acentua o r vibrante], não é? Então, eu falo assim porque eu optei por falar assim.

- De vez em quando você se esquece, digamos, quando você viaja para Porto Alegre, encontra aquela gente que viu você mais menina...

- Eu falo “porque”, eu falo “porque” [aspirante]

- “Por quê” [aspirante]? Você de vez em quando não se esquece...

- Quando eu vou pro Recife eu falo “porque” [imita sotaque pernambucano]

- Ah é?

- É.

- Você acha que isto...

- A gente dança conforme toca... [rindo]

- ...determina uma personalidade não muito segura?

- Não. Muito pelo contrário. Determina uma personalidade inteligente, que é aquela que se adapta ao seu meio ambiente.⁷⁰

A própria versatilidade da intérprete serve-nos como guia de sua percepção sobre o país. Em sua fala, a constatação da fluidez das identidades, percebida também no espetáculo *Saudade do Brasil*. Nele, como já vimos no desenrolar desse capítulo, além da valorização da idéia de povo brasileiro constituída na diversidade cultural, deparamos com o passado, entendido a partir de um processo de (re) significação, o que aponta, mais uma vez, para a mobilidade das identidades, aqui entendidas como construções arbitrárias, vinculadas às questões de um tempo e de um grupo, ponto que retomaremos em momento posterior.⁷¹ Cabe agora, voltarmos à última cena mencionada. A imagem da trupe de artistas, retrato de um país, em *Saudade do Brasil*. Finalizada esta passagem, músicos e bailarinos vão aos poucos se afastando e por detrás deles surge Elis Regina de pé sobre um tamborete, que aqui se reverte em palanque. Entre acenos e gestos cordiais, canta alguns versos da canção *Presidente Bossa-Nova*.

*Bossa-nova mesmo é ser presidente
Dessa terra descoberta por Cabral*

⁷⁰ Programa da Rádio Bandeirantes transmitido no dia 18 de fevereiro de 1976 e recentemente reapresentado pela Rádio USP, no programa *Memória*.

⁷¹ Neste sentido, Stuart Hall destaca que “as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas da diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas”. (Stuart Hall. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997, p. 70.)

*Para tanto basta ser tão simplesmente
Simpático, risonho, original
Depois desfrutar da maravilha
De ser o presidente do Brasil.*

Retomando aquela primeira fala de Elis neste item “O espetáculo *Saudade do Brasil*”, estamos diante de uma rememoração de um momento político representado como de maior liberdade, aqui encarnado no governo de Juscelino Kubitschek. A canção que dará prosseguimento ao espetáculo será *Conversando no bar*, que funciona como um ponto de virada na condução da narrativa. A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant anuncia, no espetáculo, as memórias dos tempos de ditadura, que se prolongavam até aquele ano de 1980. É a partir destas memórias que se constroem as saudades de um momento anterior, associado ao governo JK, mas que, nessa narrativa, prolonga-se até o governo João Goulart, mesmo que ele não seja mencionado. Digo isto pelo simples fato de, logo depois de *Presidente Bossa-nova*, termos a canção que anuncia a ditadura. Dentre tantas saudades, a dos tempos de democracia. A presença de *Presidente Bossa-nova* indica a consideração de que, mesmo com problemas, havia a liberdade até mesmo para a crítica que, inclusive, se desenhava na letra de *Presidente Bossa-nova*, e para pensar o país.

Desta forma, a primeira parte do espetáculo se apresenta a partir de *flashes* da memória, que nem sempre vêm de forma organizada, e da valorização do cotidiano, lugar de encontro entre referências e sensações de variadas temporalidades, seja através das lembranças ou da percepção de continuidades no cenário presente de certas práticas culturais entendidas como do passado. Mas estamos diante de uma narrativa sobre a história recente do Brasil nesse espetáculo, o relato sobre o período ditatorial viria à tona também a partir do discurso musical e seria anunciado a partir de uma saudade, trazida por um vôo nas memórias dos tempos da companhia aérea Panair.

“Minha arma é o que a memória guarda dos tempos da Panair.”

Conversando no Bar, também conhecida como *Saudade dos aviões da Panair*, foi composta especialmente para Elis Regina. Em depoimento dado a revista *Rolling Stone*, Milton Nascimento conta que compôs essa canção e *Ponta de Areia* no mesmo dia e já pensando em

como ficariam na voz de Elis.⁷² Numa entrevista de 1999 e transmitida em junho de 2009 pelo programa “Encontro Marcado”, do Canal Brasil, Milton lembra que depois de receberem letras de Fernando Brant as duas canções foram enviadas à intérprete, que as lançou em seu álbum *Elis*, de 1974. A letra da canção se vale de sutilezas para comunicar a mensagem do sentimento de repressão trazido com a instalação do regime autoritário a partir da denúncia de uma das ações a ele atribuídas, a extinção de uma das mais bem-sucedidas companhias aéreas brasileiras, a Panair do Brasil S.A., em 1965.

*Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira
E o motorneiro parava a orquestra um minuto
Para me contar casos da campanha da Itália*

*E de um tiro que ele não levou
Levei um susto imenso
Nas asas da Panair*

*Descobri que as coisas mudam
E que tudo é pequeno
Nas asas da Panair*

*E lá vai menino xingando o padre e pedra
E lá vai menino lambendo podre delícia
E lá vai menino senhor de todo fruto*

*Sem nenhum pecado, sem pavor
O medo em minha vida
Nasceu muito depois
Descobri que minha arma
É o que a memória guarda
Dos tempos da Panair*

*Nada de triste existe
Que não se esqueça
Alguém insiste e fala ao coração*

*Tudo de triste existe
Que não se esquece
Alguém insiste e fere no coração*

*Nada de novo existe
Neste planeta que não se fale
Aqui na mesa de bar*

⁷² Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. *Revista Rolling Stone Brasil*. Op. cit., p.95.

*E aquela briga e aquela fome de bola
E aquele tango e aquela dama da noite
E aquela mancha e a fala oculta*

*Que no fundo do quintal morreu
Morri a cada dia
Dos dias que vivi*

*Cerveja que tomo hoje
É apenas em memória
Dos tempos da Panair*

*A primeira coca-cola foi
Me lembro bem agora
Nas asas da Panair*

*A maior das maravilhas foi
Voando sobre o mundo
Nas asas da Panair*

*Em volta dessa mesa velhos e moços
Lembrando o que já foi
Em volta dessa mesa existem outras
Falando tão igual*

*Em volta dessas mesas existe a rua
Vivendo seu normal
Em volta dessa rua uma cidade
Sonhando seus metais*

*Em volta da cidade lá rá lá rá lá
A lá rá lá rálá rá*

Aviões, máquinas que, como meio de transporte, servem ao progresso. Poderíamos entender a denúncia da canção por este caminho, ou seja, dos prejuízos para o país de perder uma de suas maiores companhias áreas. Essa é uma leitura possível, mas em *Conversando no Bar* a reflexão se faz de forma mais complexa. Ao associar estes aviões a momentos do cotidiano, sua definição de bem material amplia-se. A máquina, através de uma afetividade a ela atribuída, humaniza-se. É pelas asas da Panair que todo um mundo é descoberto (A primeira coca-cola foi/ Me lembro bem agora/ Nas asas da Panair/ A maior das maravilhas foi/ Voando sobre o mundo/ Nas asas da Panair), que novas vivências são experimentadas, que as fronteiras são alargadas. O avião, neste caso, permite o contato com outros povos e assim rompe com os provincianismos, ampliando as visões de/ sobre o mundo. Por este raciocínio, ao decretar o fim dos aviões da Panair, anuncia-se um isolamento, indicando um cenário de fechamento e restrições,

característico de uma ditadura. Desta forma, os aviões da Panair, além da importância corrente, transformam-se em metáfora da liberdade.

Diante da repressão, imposta pelo regime autoritário, mobiliza-se a resistência pelas memórias dos tempos da Panair, numa espécie de negação do período marcado pela presença da ditadura militar. Os tempos da Panair, na canção, são os tempos de liberdade, “sem nenhum pecado/sem pavor”, onde a fala ainda não precisava ser oculta. A partir dessas referências se desenha um cenário em relação ao período anterior ao regime militar, constituindo-se como um “outro”, pelo qual se define este último, finalmente compreendido pelo signo do medo e da repressão. Repressão que gera angústias, sensação que dará a tônica da interpretação de Elis Regina para a canção em 1974. Deve-se lembrar que a canção foi composta na primeira metade da década de 1970, portanto naqueles anos de endurecimento da ditadura.

Creio que neste ponto, para uma melhor reflexão sobre a presença dessa canção no espetáculo *Saudade do Brasil*, devemos recorrer à sua interpretação por Elis Regina no ano de 1974. Para isso, tomaremos como base a apresentação que Elis fez na inauguração do Teatro dos Bandeirantes. A postura adotada pela cantora aproxima-se de uma outra que já mencionamos no primeiro capítulo, a de *Mestre-Sala dos mares*, nesse mesmo *show*.⁷³ Elis Regina se posiciona como uma narradora, cujos gestos e articulação bem marcada das palavras chamam a atenção do espectador para o conteúdo daquela canção. Neste esforço, as sutilezas da letra da canção são derrubadas por sua interpretação. É como se explicitasse para o público o conteúdo da canção. As sensações de angústia e repressão são percebidas nos mais simples gestos. Com o braço direito segura firmemente o microfone, o outro se apresenta rente ao corpo, mas rijo, como marcação da tensão sentida naqueles tempos.

Nas últimas estrofes da canção há uma amplificação dos ambientes (mesa, bar, cidade), quando as pessoas se reúnem em torno das “lembranças do que já foi”, amplificação esta que sugere a ação dessas lembranças num cenário ainda mais largo através dos “lá-rá-lá - rá” que fecham a canção. Neste ponto, a face de Elis Regina e sua voz expressam ansiedade, adensando as sensações já presentes na canção. A repressão tomando conta aos poucos de toda uma sociedade, é o que nos passa o artifício da amplificação dos ambientes nessa interpretação de Elis. Esta postura salienta a forma como a ditadura era compreendida, funcionando como um

⁷³ Imagens deste *show* estão no DVD *Doce de Pimenta*, lançado pela EMI em 2006.

relato do tempo presente, daquele ano de 1974. Diante daquele regime autoritário, as lembranças aparecem como uma forma de resistência, numa espécie de negação do contexto político.

No espetáculo *Saudade do Brasil* essa canção é um dos pontos de virada da narrativa, nos conduzindo à parte do espetáculo que trata do período ditatorial. Assim, a canção anuncia a ditadura, mas pelo próprio enredo do espetáculo seu tratamento é diferente, pois aparece associada ao passado, à fase inicial daquele regime, constituindo-se assim como uma memória. Frente à euforia do início dos anos 1980 em relação ao fim do regime autoritário, respaldada, inclusive, pela anistia aos exilados políticos, o espetáculo se aventurava a refletir sobre as experiências e sensações vivenciadas no mais aguçado período da ditadura. Uma espécie de recado sobre o que não deveríamos esquecer.

Para analisarmos as várias interpretações de Elis Regina para esta canção em 1980, podemos recorrer às imagens do especial da TV Globo, o “Elis Regina Carvalho Costa”, ou ao álbum *Saudade do Brasil*, já que no especial que traz imagens desse espetáculo esta canção foi cortada. Mas as duas primeiras versões aqui citadas se aproximam. Na verdade, em ambas os arranjos guardam proximidade com os da versão de 1974. A partir da introdução instrumental da canção, logo depois de *Presidente Bossa-nova*, o anúncio da ditadura militar. Mas ao nos determos na versão da canção para o álbum de 1980, vislumbraremos uma interpretação mais suave que a de 1974. Aqui a voz de Elis Regina se mostra mais solta em suas belas passagens de graves para agudos. A tensão, em parte, se desfez. Talvez pela própria constatação de que, naquele cenário, o público já não precisava ser conduzido pelo intérprete, como ela mesma nos lembrou em suas reflexões sobre o momento do disco *Elis, essa mulher*, registradas páginas atrás. Mas também podemos pensar numa leitura que aqui já se desenha, associada ao fato de a canção estar no espetáculo para lembrar de um momento e não especificamente para denunciar.

Tanto na gravação que fez para o álbum *Saudade do Brasil* quanto nas imagens do especial para a TV Globo, Elis Regina opta, nas últimas três estrofes, por cantar de uma forma em que sua voz se apresenta num crescendo, ou seja, a amplificação dos ambientes é demarcada pela voz. Começa quase aos sussurros (“em volta dessas mesas”) e, aos poucos, vai se encorpando até os agudos finais em “lá-rá-lá-rá”, personificando as vozes dos muitos que se colocaram como contrários à ditadura e que ao longo daqueles anos foram se fortalecendo, ganhando espaço e minando aquela forma de governo. Estes últimos versos funcionam então como uma espécie de glória aos que contra o regime autoritário se posicionaram. Nessa

ampliação de leitura dos versos finais da canção – considerando a que fizemos na versão de 1974 –, a constatação de que o passado ali representado é percebido por um presente e neste último a ditadura já não tinha a força dos primeiros anos da década de 1970, pelo contrário, passava agora por um processo de abertura. Mesmo se prestando a essa espécie de glorificação aos resistentes, a imagem da ditadura como um período de repressão permanece no espetáculo, até mesmo pela presença dessa canção em seu repertório.

Como já dito, o espetáculo *Saudade do Brasil* se prestava a contar a história recente do país, num exercício de memória. Entendendo a memória como uma construção seletiva, a representação que se desenha em relação à ditadura militar passa por um *trabalho de enquadramento da memória*⁷⁴. A partir desse enquadramento o período rememorado ganha significado. Neste ponto é válido lembrarmos as canções que enfocam os anos de ditadura. Além de *Conversando no bar*, ainda se fazem presentes canções como *Onze fitas*, *Menino* e *Aos nossos filhos*. Elas aparecem como marcos do período ditatorial no espetáculo.

Logo após *Conversando no Bar*, a canção *Onze Fitas*, de Fátima Guedes, é introduzida por um arranjo que sugere um clima de tensão e perseguição. Os teclados simulam sirenes, apitos somam-se a esta ambiência sonora, as baquetas passeiam rápida e firmemente pela bateria. Quase abruptamente, interrompe-se essa algazarra: é o fim de uma perseguição, agora convertida num assassinato, que a voz de Elis Regina anunciaria logo em seguida pelos versos da canção, construídos na banalização da violência, estendida, no espetáculo, ao regime autoritário:

*Por engano, vingança ou cortesia
Tava lá morto e posto um desregrado
Onze fitas fizeram a avaria
E o morto já tava conformado
Onze tiros fizeram a avaria
E o morto já tava conformado
Onze tiros e não sei por que tantos
Esses tempos não tão pra ninharia
Não fosse a vez daquele um outro ia
Deus o livre morrer assassinado
Pro seu santo não era um qualquer um
Três dias num terreiro abandonado*

⁷⁴ Termo usado por Michael Pollack ao tratar da formação e (re)organização das memórias a partir do ponto de vista de um determinado grupo. “Temos historiadores orgânicos, num sentido tomado emprestado de Gramsci, que são os historiadores do Partido Comunista, os historiadores do movimento gaullista, os historiadores socialistas, os sindicalistas etc., cuja tarefa é precisamente enquadrar a memória.” (Michel Pollak. “Memória e identidade social.” *Estudos Históricos*. Vol. 5, n.10. Rio de Janeiro:1992, p.200-212. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>, p.6.)

*Ostentando onze fitas de Ogum
Quantas vezes se leu só nessa semana
E essa história contada assim por cima
A verdade não rima
A verdade não rima
A verdade não rima....*

No vídeo que registra essa cena, Elis Regina aparece no centro do palco rodeada pelos atores que, imóveis, encontram-se jogados ao chão, corporificando o personagem da canção. Uma espécie de mote para lembrar dos assassinatos de várias outras pessoas, algumas, possivelmente, desaparecidos políticos ou cidadãos comuns, que, mesmo não se posicionando contra a ditadura, sofreram suas conseqüências. Na voz e gestos da intérprete, os tons de ira e indignação com o ato acontecido. Ao longo da execução da canção, por vezes as sirenes voltam a soar, como se indicassem que não era mesmo um fato isolado, outros assassinatos se somariam àquele. De certa forma, este momento guarda algo da atmosfera de *Transversal do Tempo*. A canção é arrematada por Elis Regina com a exploração de sua potência vocal ao cantar os três últimos versos, numa constatação da brutalidade de acontecimentos como aquele. Os atores se sentam ao redor da cantora, gesto que corrobora o discurso final da canção, que daria seqüência ao espetáculo, *Menino*.



Imagem 6. Elis Regina em Saudade do Brasil

A situação que serviu de tema para a canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos foi um dos acontecimentos que inauguraram o ano de 1968 no Brasil: o assassinato do estudante Edson Luís.⁷⁵ Na letra da canção, a resistência ao regime autoritário pela via do protesto, que mantinha viva a luta em favor dos ideais pelos quais figuras como Edson Luís, possivelmente, tinham morrido. Mas também o anúncio da violência de que se valia o regime para se manter no poder.

*Quem cala sobre teu corpo
 Consente na tua morte
 Talhada a ferro e fogo
 Nas profundezas do corte
 Que a bala riscou no peito
 Quem cala morre contigo
 Mais morto que estás agora
 Relógio no chão da praça
 Batendo, avisando a hora
 Que a raiva traçou
 No incêndio repetindo
 O brilho de seu cabelo
 Quem grita vive contigo.*

Na passagem de *Onze fitas* para *Menino*, os arranjos adensam-se, construindo uma atmosfera sombria para a cena. Os atores permanecem sentados, mas agora de cabeça baixa. Em sua face, Elis Regina acentua sua expressão de ira. Nesse momento, as emoções do passado parecem ser novamente experimentadas, mas a partir da memória. Sua voz é marcada por doses de dramaticidade, num cantar que mistura indignação com tons de lamento. No arremate, como pede o último verso, a cantora se põe aos gritos, explorando ao máximo sua extensão vocal. Por vezes arranha a voz. No rosto, a expressão de esforço. No tombar da cabeça para trás, durante o grito final, estendido ao máximo pela intérprete, a resistência estava proclamada. O grito como arma e forma de marcar uma presença. Um grito de memória, reivindicando um lugar na história para os que contra a ditadura lutaram.

⁷⁵ Edson Luís foi morto no dia 28 de março de 1968 no restaurante estudantil Calabouço, no Rio de Janeiro. Segundo Zuenir Ventura, naquele dia somavam-se naquele lugar 300 estudantes que, “protestavam, como faziam quase todos os dias, e se preparavam para mais uma passeata relâmpago sem consequências, mas a polícia achava que eles tramavam apedrejar a embaixada americana”. (Zuenir Ventura. *1968: o ano que não terminou* – 3. ed. – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008 p.99). Num confronto com os estudantes, a polícia disparou tiros e um destes feriu fatalmente Edson Luis. O velório do estudante transformou-se em ato político, marcado por manifestações de protesto dos estudantes. A figura de Edson Luís tornou-se uma espécie de símbolo na luta contra a ditadura militar.



Imagem 7.

E na narrativa de *Saudade do Brasil* este lugar seria significado a partir da associação desses personagens com a imagem do herói. Desta forma, essas canções, na proposta do espetáculo, vertem-se numa espécie de monumento a esses heróis que, possivelmente, seriam desprezados por uma oficialidade.⁷⁶ Deve-se considerar que, apesar de toda a abertura sinalizada, os militares ainda comandavam o país e, para eles, muitos dos que contra o regime se posicionaram recebiam estigmas de terroristas ou algo similar. Somado a isso, o fato de que alguns dos que se colocaram como contrários à ditadura, diante de seu possível fim, preferiam apenas celebrar o horizonte que se descortinava a lembrar os momentos mais difíceis que, com o

⁷⁶ Ao falar de monumentos como um dos lugares de memória analisados por Pierre Nora e que aparecem como pontos de referência que estruturam a memória, Pollak vê na música uma das formas de monumento. (Michael Pollak. “Memória, Esquecimento, Silêncio.” *Estudos Históricos*. Vol. 2, n.3. Rio de Janeiro:1989, p.03-15. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/43.pdf>, p.3). Em sintonia com esta percepção, e também tomando de empréstimo a noção de lugar de memória de Pierre Nora, Teixeira da Silva afirma “que as canções, de uma forma ou de outra compõem parte fundamental da memória dos indivíduos, dos grupos sociais determinados e de grandes coletividades.”(Francisco Carlos Teixeira da Silva. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas.” In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 140.).

passar dos anos, contribuíram para a abertura política. Estavam aí alguns dos fatores que possivelmente incentivaram a reivindicação de um lugar nas nossas memórias para os heróis de *Saudade do Brasil*.⁷⁷ Evidentemente, a percepção desses personagens como heróis passava pela própria maneira que a ditadura militar era significada no espetáculo.

O espetáculo, sem texto, além do dos compositores, vai passando por sensações até chegar a lembranças mais amargas. O Brasil estava diferente e nós também, Chegamos até à consciência de que não vamos ver o mundo pelo qual a gente batalha, mas sabemos que nossos filhos vão ter um mundo melhor. Essa idéia foi que fez com que a gente resolvesse, em determinado momento do espetáculo, ler uma carta-testamento aos nossos filhos.⁷⁸

A canção que serve de carta-testamento é *Aos nossos filhos*, de Ivan Lins e Vitor Martins. Nela, o relato de um sentimento de acuo diante de um cenário anterior ao de 1980 e ainda marcado pela presença de uma ditadura fortalecida, que impedia até mesmo que as esperanças por mudança se desenhasssem num horizonte próximo (Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim/ Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de amigos).

Uma cena marcante de Elis Regina interpretando essa canção se deu no especial que fez para a Rede Globo naquele mesmo ano de 1980. Sentada em uma grande almofada, a cantora, em dados momentos, traz no seu rosto uma expressão de desânimo. Os arranjos instalam uma atmosfera melancólica. Certos prolongamentos, em que explora os agudos, são utilizados pela intérprete para dar à canção um tom de lamento. Por vezes, a forma como emite a voz aproxima-se de um choro (E quando passarem a limpo). No verso seguinte, a voz se mostra trêmula (E quando cortarem os laços). Num fôlego, o choro anunciado é engolido e a mensagem para um futuro é comunicada: “E quando soltarem os cintos/ Façam a festa por mim.”

Encaixando esta imagem ao plano de *Saudade do Brasil*, devemos considerar que, num espetáculo onde passado, presente e projetos de futuro se cruzam, além de uma representação sobre aquele passado, *Aos nossos filhos* questiona o real estado de mudanças que aquela abertura, ou mesmo derrubada, do regime autoritário provocariam. No fim das contas, mudanças

⁷⁷ “A memória também sofre flutuações que são em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória”(Michel Pollak. *Memória e identidade social*. Op. cit, p.4.)

⁷⁸ Elis Regina Apud Emilia Silveira. “A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina.” *O Globo*. Op. cit.

estruturais relacionadas ao plano político e social pareciam se desenhar apenas num horizonte mais distante. Na interpretação de Elis Regina para esta canção misturam-se as emoções de um passado rememorado com a constatação da demora para a chegada de mudanças estruturais.

Desta forma, o período da ditadura se associa às memórias amargas no discurso de Elis Regina. Suas observações somadas às reflexões das canções que analisamos, ou mesmo de momentos anteriores, quando a intérprete sinalizava para uma saudade dos tempos de liberdade, representam o período ditatorial como um momento de opressão, medo, violência, truculência, etc. É por essas significações que as memórias daquele momento são enquadradas. Esta noção de enquadramento nos indica que outras formas de enquadrar seriam possíveis. Se a ditadura permanecia até aquele ano de 1980 como forma de (des)governo, este fato também se dava porque setores da sociedade sustentavam algumas das visões e posicionamentos da ditadura.

Estamos diante de um quadro de disputa de memórias. A relevância dessa constatação está na associação dessas memórias com a constituição da identidade, que aqui também entendemos como uma construção⁷⁹. De certa forma, o momento contemporâneo ao espetáculo é entendido como de transição e, neste, o passado precisava, de alguma forma, ser processado. Na narrativa de Elis Regina, o anti-herói verte-se em herói. Lembrar do período ditatorial se fazia necessário, mas, sobretudo, por uma ótica que celebrava uma resistência, que permitiria, inclusive, a redescoberta da esperança e possibilitava projetos de futuro. Ao falar dessa passagem de seu espetáculo, a cantora alertaria:

Não se trata de uma visão pessimista. Procuo acreditar que a gente não pode viver em função dos dias difíceis. Alguma alegria é fundamental. É preciso ter fé, esperança, passar um brilho no olho e ir engatinhando para, em termos de sensação, redescobrir a vida, descobrir o sabor da festa.⁸⁰

A partir de sua visão sobre o passado recente, no que tange a sua associação ao período ditatorial, vem a constatação da necessidade de (re) significá-lo, de redescobrir o país e as

⁷⁹ “A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integram como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis.” (Michael Pollak. “Memória, Esquecimento, Silêncio.” Op. cit., p. 9)

⁸⁰ Elis Regina Apud Emilia Silveira. “A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina.” *O Globo*. Op. cit.

posturas diante do cotidiano que se descortinava. Uma canção que anuncia este momento é a que dá seqüência ao espetáculo, a já célebre *Sabiá*.

“Buscar um mundo novo, vida nova.”

A canção de Tom Jobim e Chico Buarque ficou conhecida pela sua participação na edição de 1968 do FIC, sendo a vitoriosa daquele ano, mesmo sob protestos e vaias do público que preferia *Caminhando (Para não dizer que não falei das flores)*, de Geraldo Vandré. *Sabiá* tinha melodia serena, sendo sua letra construída a partir de referências à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

*Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá, cantar uma sabiá.
(...)
Vou deitar á sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor que já não dá
E algum amor, talvez possa espantar
As noites que não queria
E anunciar o dia.*

Na canção, uma espécie de reflexão sobre o momento que o país vivia, num discurso que anuncia a sensação de se sentir exilado dentro do próprio país. A ditadura aqui é percebida a partir de sua associação com a obscuridade. Mas, guiados pela esperança, no discurso de *Sabiá*, constrói-se uma idéia de retorno às sensações de uma vida livre da presença de um regime como aquele. Ao longo dos anos, a essa canção foram sendo acrescentados sentidos diversos, associados aos momentos em que vinham à tona. Entre conversas informais, por exemplo, não é pouco comum assistir a pessoas que, energicamente, defendem a percepção de Chico Buarque como uma premonição, vendo na canção a antecipação dos exílios que o país assistiu depois do AI-5. Pensar em *Sabiá* no contexto de *Saudade do Brasil* nos aproxima da primeira leitura que aqui apresentamos.

(...) Depois fomos transformados nos exilados dentro do próprio país. Não acredito que haja ninguém com condições para botar o dedo na cara do outro. É preciso transar com a

vida sem culpa. Não há por que abrir um concurso do mais torturado. O importante é cada um procurar melhorar o seu pedaço.⁸¹

No discurso de Elis Regina, a valorização da resistência, percebida a partir de uma multiplicidade de formas. A cantora alerta para o risco de se deixar seduzir pelas sensações de mais ou menos torturado/perseguido politicamente que alguns acontecimentos geram, provavelmente, numa remissão aos que viram nos exilados políticos os grandes perseguidos do regime autoritário. E quem suportou as restrições dentro do país, tendo suas vidas supervisionadas? Novamente, a sensação de se sentir exilado dentro do próprio país.

Mas se a canção carrega consigo plurais formas de interpretação e memórias de leituras de tempos passados, em *Saudade do Brasil*, pela via da *performance*, outros sentidos são acrescentados. Em sua interpretação para *Sabiá*, Elis Regina se vale de tons de delicadeza numa ambiência sonora igualmente delicada e composta pela voz da intérprete e pela presença dos teclados. Antes mesmo de Elis pronunciar os primeiros versos, a iluminação revela a presença de um casal de atores em cena: uma coreografia em *pas-de-deux*. Ao som dos teclados, as mãos do ator percorrem o corpo da atriz num ato de carícia. Nos primeiros versos que pronuncia, a cantora realça os tons mais graves de sua voz. O recurso vocal como uma indicação às origens ancestrais, os tons mais baixos aludindo ao chão, sua terra, seu país. Uma forma de redescobrir o Brasil, de reencontrá-lo. Comunicado que, com a presença do *pas-de-deux*, completa-se. Quando Elis Regina canta os primeiros versos, os dois atores se abraçam. Ela caminha até eles, como se fosse aos dois que dedicasse a canção. Com o uso destes recursos, a cena celebra o encontro, ou talvez, o reencontro. No rosto da cantora, a expressão de felicidade transmitida pelo seu sorriso. É como se, de repente, o que na canção aparece como desejo fosse vertido em realidade. O sol que esperavam encerrar a noite dava seus primeiros sinais no horizonte e esse despertar fazia-se presente naquelas trocas de carícias, no amor. Nessa constatação, o anúncio de uma necessidade, que seria transmitida pelos versos da canção que a essa se emendaria: *Mundo novo, vida nova*, de Gonzaguinha.

O discurso da canção, como o próprio nome já indica, anuncia a necessidade de buscar novas formas de atuar em relação à vida naquele novo cenário que começava a se delinear. Isto

⁸¹Idem, *ibidem*.

exigia uma mudança na percepção do passado recente, até mesmo no que se relacionava à forma de compor canções.

*Buscar um mundo novo, vida nova
E ver, se, dessa vez, faço um final feliz
Deixar de lado
Aquelas velhas histórias
O verso usado
O canto antigo
Vou dizer adeus
(...)*

Esta canção, dentro do espetáculo, assume um importante papel na concepção de como se deveria tratar aquele passado recente, em que a ditadura ainda insistia: “Fazer de tudo e todos bela lembrança”. Em sua apresentação em *Saudade do Brasil*, Elis Regina faz uma pequena modificação na letra, mas que sublinha ainda mais a percepção daquele cenário, pois “bela lembrança” é substituído por “mera lembrança”. Estava aí o lugar da ditadura no espetáculo. Se as memórias dos tempos da ditadura fortalecida celebravam a resistência, também não se podia viver em função desse passado, como já nos indicara o discurso da cantora em citação anterior. Era preciso recuperar a liberdade, não apenas aquela liberdade política, mas a liberdade nas sensações diante do mundo. Estamos, mais uma vez, diante de uma postura que evidencia a importância das memórias daquele período, e mais, da forma que deveriam se construir.

*(...)
Deixar de ser só esperança
E por minhas mãos, lutando, me superar
Vou traçar no tempo meu próprio caminho
E assim abrir meu peito ao vento
Me libertar
De ser somente aquilo que se espera
Em forma, jeito, luz e cor
E vou
Vou pegar um mundo novo, vida nova
Vou pegar um mundo novo, vida nova*

Assim teria seqüência a canção. Interessante notar como letra e música se casam em seu desenvolvimento e como a intérprete sublinha esse encontro. No verso “E por minhas mãos, lutando, me superar”, por exemplo, a melodia da canção indica um crescendo, exigindo da intérprete uma visita às notas mais altas. “Lutando” é pronunciado com um prolongamento da

vogal “a” pela cantora. A sustentação daquela nota, em que se vale de um controle de respiração, demonstra grande fôlego, corporificando a luta no verso proclamada. “Superar” passa por um processo semelhante, arrematado num vibrato e, na seqüência, vislumbramos a intérprete explorando seus agudos, numa espécie de encarnação da superação enunciada na letra da canção. “Buscar um mundo novo, vida nova”. Estava aí a reiteração do recado da canção. Na cena, Elis Regina no centro, com os atores divididos, praticamente, em dois grupos, alguns deles de pé, outros sentados. No arremate da canção de Gonzaguinha, quando a intérprete ainda se encontra na finalização de um prolongamento das notas finais do último verso, já é introduzido o arranjo da próxima canção, nos colocando numa atmosfera de transição. Aos poucos a ambiência sonora vai se constituindo e esta é sublinhada pela presença dos instrumentos de percussão e flautas, que dão àquele arranjo um tom de referência à cultura afro-brasileira, mas também à cultura indígena. Neste ponto aparecem as vozes dos atores, compondo um coro, que, pela forma que canta, reitera as referências ali evocadas. Aqui, Elis Regina emite sua voz num prolongamento em agudo, que anuncia a canção que dará seqüência ao espetáculo, *Aquarela do Brasil*, um clássico do cancioneiro nacional, de autoria de Ari Barroso.

O efeito é surpreendente, pois depois do anúncio da necessidade de buscar um mundo novo, a referência que guiará a inserção por esses caminhos será uma canção associada ao passado. *Aquarela do Brasil* foi classificada ao longo dos anos como um samba-exaltação, funcionando como uma celebração ao Brasil no que ele tem de grande, de exuberante: belezas naturais e ritmos musicais, como o samba. Mas, no espetáculo *Saudade do Brasil*, o tratamento que a canção recebe desloca a exaltação que ali se faz. Para começar, apenas um trecho da canção é apresentado:

*Oh! Oi, essas fontes murmurantes
Aonde eu mato minha sede
E onde a lua vem brincar
Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil
Deixa cantar de novo o trovador
A merencória luz da lua
Toda a canção do meu amor
Oi, esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro*

Brasil, Brasil.

A entrada da voz de Elis a partir do prolongamento do “Oh”, recurso que se repetirá ao longo de sua interpretação para *Aquarela do Brasil*, já traz uma mudança no seu tratamento no espetáculo, anunciando a desaceleração de seu andamento. Mesmo sendo a cena composta de certo tom de irreverência, o efeito produzido por esses prolongamentos/desaceleração do andamento é de que aquele canto se constituía também em um lamento. O andamento mais acelerado, normalmente utilizado nas interpretações para a *Aquarela do Brasil*, dá à canção uma roupagem mais alegre e vibrante.⁸² Ao invés de apenas exaltar a imagem de Brasil pela canção apresentada, a interpretação de Elis Regina nos chama a atenção para a necessidade de ouvir as vozes daqueles que foram sempre calados, as vozes dos tidos como excluídos, personificados nesse espetáculo pelas vozes dos atores em cena. Assim, num mundo novo, numa vida nova, o retorno à necessidade de buscar no povo brasileiro os caminhos da nação, num cenário de liberdade, de um lado, e de crise, em outro, parcialmente associada à estrutura socioeconômica do país, mas ainda a medidas adotadas pelo governo militar.

Esta terra louca, meio **maltransada**, com uma raça meio bonita, meio mal vestida, que vive mais ou menos, come mais ou menos, mas na qual foi enterrado meu umbigo. Estou na terra, portanto.⁸³

A canção que dá seqüência ao espetáculo é *O que foi feito devera (de Vera)*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Essa canção repercute o discurso proferido em *Mundo Novo, vida nova*, pois sublinha, em seus versos, a forma como o passado passa a ser visto.

⁸² A respeito dos efeitos provocados pelos prolongamentos, Luiz Tatit destaca: “Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando-se com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as freqüências agudas (aumento de vibrações das cordas vocais) e a capacidade de sustentação das notas (fôlego e energia de emissão). É a tensão do perfil melódico, em si, que alinhava as vogais. Trata-se, pois, de um leve deslocamento de tensividade em favor da freqüência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie dos estímulos somáticos próprios da ação humana. É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a freqüência significa imprimir uma progressão melódica a modalidade do /ser/.” (Luís Augusto de M. Tatit. *O Cionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit., p.10.)

⁸³ Elis Regina Apud Maria Lúcia Rangel. “Elis Regina: É o requinte que está no palco.” *Jornal do Brasil*. (23/03/1980)

*O que foi feito amigo
De tudo que a gente sonhou
O que foi feito da vida
O que foi feito do amor
Quisera encontrar
Aquele verso menino
Que escrevi há tantos anos atrás
Falo assim sem saudade
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito
Mais vale o que será
E o que foi feito é preciso conhecer
Para melhor prosseguir
Falo assim sem tristeza
Falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos
Que nós iremos crescer
Outros outubros virão
Outras manhãs plenas de sol e de luz.*

E o que foi feito é preciso conhecer/ para melhor prosseguir, eis um dos versos que dão a tônica do discurso da canção e do próprio espetáculo *Saudade do Brasil* em relação ao passado. A memória de outros tempos na canção e no espetáculo assume importante papel na composição de nossa identidade, mas para isso, como vimos em outros momentos, era preciso trabalhar esse passado, não se deixando arriscar numa leitura que atravanque os caminhos para um futuro a partir de discursos sobre essas outras temporalidades, que justificam acomodações e/ou vitimizações do presente/futuro.⁸⁴

Na execução dessa *O que foi feito deverá* em *Saudade do Brasil*, ela aparece emendada à *Aquarela do Brasil*, permanecendo como um dos elementos que compõe a sonoridade da canção o coro de vozes presente na canção anterior.⁸⁵ Mas sua atmosfera é desenhada a partir,

⁸⁴ Creio que aqui seja interessante retomarmos o texto de Paul Ricoeur, no que tange a suas associações do perdão com o *trabalho de lembrança* e o *Trabalho de luto*. “ Por um lado o perdão é o contrário do esquecimento de fuga; não se pode perdoar o que foi esquecido; o que deve ser destruído é a dívida, não a lembrança, como lembra Olivier Abel num magnífico ensaio sobre esta questão. Mas, por outro lado, o perdão acompanha o esquecimento activo, aquele que ligamos ao trabalho de luto, e é neste sentido que ele cura. Porque o perdão dirige-se não aos acontecimentos cujas marcas devem ser protegidas, mas à dívida cuja carga paralisa a memória e, por extensão, a capacidade de se projectar de forma criadora no porvir.” (Paul Ricoeur. . “O perdão pode curar?” . Op.cit, p. 6 e 7.)

⁸⁵ Também esta passagem foi cortada do especial que traz imagens do espetáculo. A presença dela temos no álbum *Saudade do Brasil* e no especial da série *Grandes nomes* da Rede Globo, *Elis Regina Carvalho Costa*. É interessante notar que essa passagem do espetáculo, trazida para o especial da Globo – composta pelas canções *Aquarela do Brasil*, *O que foi feito devera (de Vera)* e *Redescobrir* –, Elis Regina e os atores de seu espetáculo estão com um

principalmente, de um cantar que preza pela força, garra e irreverência. Posturas vocais e de arranjos que servem como a postura que se espera, também, em relação à vida. Parece uma festa celebrada pelas vozes do coro e da intérprete que arrematam a canção e o espetáculo, numa espécie de brincadeira de roda que se faz na canção *Redescobrir*, de Gonzaguinha, marcada por tons de esperança e otimismo.

O título da canção já nos coloca diante da sua função no arremate do espetáculo. A redescoberta da sensação de liberdade, a recuperação da alegria, a irreverência do brasileiro confrontado no próprio cotidiano, em si mesmo. “Renascer da própria força a própria luz e fé”, lembrava o verso da canção. Naquele novo cenário, mais uma vez a indicação de dar ao passado o devido peso, evitando a prisão às sensações que nele viveram, ou pelo menos invertendo a dor em demarcação de mais um índice positivo: a resistência em relação aos problemas impostos pelo cotidiano. Não que este exercício fosse fácil, pois exigia um esforço, o da reaprendizagem, que se daria da forma que lembra o refrão da canção:

Como se fora a brincadeira de roda
Memória
Jogo do trabalho na dança das mãos
Macias
O suor dos corpos na canção da vida
História
O suor da vida no calor de irmãos
Magia

De mãos dadas, em uma brincadeira de roda, os componentes da trupe de *Saudade do Brasil* encerram o espetáculo cantando o refrão acima citado. Neste ponto amarravam-se os discursos das canções que compunham este último bloco. Neles, celebrava-se a liberdade e, principalmente, o desatamento dos nós que impediam a abertura para um futuro, personificado no tratamento que os tempos de ditadura recebera pelo relato de memória que se construiu em *Saudade do Brasil*. Era preciso celebrar, pela memória, os resistentes, mas também seguir adiante, buscar novos horizontes.

figurino que referencia o figurino do Bando da Lua, grupo musical que acompanhava Carmen Miranda. Assim, além de acrescentar sentidos à canção, ali também se celebrava o passado, rememorado a partir da homenagem a Carmen.

Capítulo 4

Trem Azul

*É um exercício de cantar.
Voltar a ter o direito pleno de gostar de cantar.
As músicas foram encadeadas sem nenhuma preocupação.
Canto as músicas de que gosto, das pessoas de quem gosto.
Não há bula. A intenção era fazer o recital de uma intérprete.*

(Elis Regina)

Diante dos caminhos possíveis após o espetáculo *Saudade do Brasil*, veio a opção pela simplicidade na montagem do próximo *show* que ganharia os palcos, o *Trem Azul*. Simplicidade tal que a mídia, tanto quanto Elis Regina, denominaram-no de recital, mesmo que, em alguns momentos, fosse mesmo um espetáculo. *Trem Azul* contou com a direção de Fernando Faro, a cenografia de Elifas Andreato e os arranjos de César Camargo Mariano e Natan Marques¹. No palco, os músicos e Elis. Composto o cenário, “apenas uma tela grande de televisão do lado direito, e quatro monitores de televisão pequenos, armados em cima de manequins de madeira, colocados na lateral.”² O novo espetáculo da intérprete foi concebido para uma curta temporada, aproximadamente 20 dias, numa nova casa de espetáculos paulista, o Canecão-Anhembi³, que, vale lembrar, não tinha nenhuma associação, além do nome, com o Canecão carioca. Mas o *Trem Azul* acabou passando por outras cidades, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. Além desse contrato para uma curta temporada, que podemos entender como uma das condições de produção de *Trem Azul*, outras questões relacionadas à elaboração de espetáculos justificariam a aposta em sua simplicidade. Uma delas ressalta as dificuldades em relação à produção de um espetáculo naquele momento:

¹ Rogério Costa seria, mais uma vez, responsável pelo som. A iluminação ficaria por conta de José Naildo e Isac Abreu - informações retiradas do programa do espetáculo, presente no Box Elis Edição Especial, lançado pela gravadora Trama em 2007. Compõem esse Box uma edição restaurada do disco Elis, de 1980, um DVD da última entrevista da intérprete, a que concedeu ao programa Jogo da Verdade, da TV Cultura, e uma série de brindes. Dentre eles, o dito programa do espetáculo *Trem Azul* e uma série de matérias de jornais que remetem ao período do *show*. Boa parte delas eu já havia conseguido através da *Folha de S. Paulo*, mas para mim foi de grande importância a iniciativa da gravadora em questão.

² Lea Penteado. “‘Trem Azul’: um show simples, na medida para Elis Regina.” *O Globo* (11/08/1981)

³ Dirceu Soares “A estrela brilha, mais uma vez.” *Folha de S. Paulo*. (24/07/1981).

No Brasil a aspiração é americana, mas a organização é macunaímica. Quem está no palco envolvido com o processo de criação não vê, só sabe o que está acontecendo através de informações carregadas de visões pessoais, que acabam virando um “patchwork”, verdadeira colcha de retalhos de tendências. O fato de ser artista e empresário faz com que o artista, muitas vezes, acabe tomando aversão pelo que está fazendo, pois sabe que no final do mês tem que pagar INPS, FGTS, e outras coisas.⁴

Temos aí justificativas de ordem prática. Evidentemente, fatores como estes surtem efeito na concepção de um espetáculo, mas outras justificativas, estas de ordem artística, também seriam acrescentadas no discurso da intérprete no momento em que estava com *Trem Azul* em cartaz. Para Elis Regina, devia haver uma certa coerência entre a concepção do espetáculo e a opção por uma superprodução na montagem. Caso não houvesse tal coerência, o investimento nesse modelo de produção seria um equívoco.

A superprodução pela superprodução não leva a nada. Há de haver um contexto que a justifique. Há artistas que podem ser prejudicados por um esquema de superprodução. E há casos bem gritantes. Quando ela não está a serviço da estrela, quando serve para dividir a raia ou valorizar o ego do produtor é péssimo para quem está no palco. É um desgaste muito grande estar atento ao ego da gente e entrar no ego de terceiras ou quartas pessoas.⁵

Antes de conceber o espetáculo *Trem Azul*, Elis Regina já questionaria a viabilidade de enveredar pelos caminhos de uma superprodução no cenário dos anos 1980. Neste ponto vale recorrermos à entrevista que a cantora deu a Rádio Nacional do Rio de Janeiro no momento em que lançou seu disco *Elis*.⁶ Nela, a cantora é questionada sobre que tipo de espetáculo pretendia realizar depois de *Saudade do Brasil* e se seria possível investir numa superprodução diante dos problemas relacionados com a queda de venda de discos e de público em casas de espetáculos, obstáculos estes que podemos, desde já, acrescentar às justificativas de ordem prática. A intérprete prefere responder à indagação privilegiando um enfoque histórico associado a reflexões de ordem artística:

⁴ Elis Regina Apud Lea Penteadó. “Elis Regina estréia hoje no João Caetano.” *O Globo* (28/10/1981)

⁵ Elis Regina Apud Deborah Dumar. “Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso.” *Jornal do Brasil* (28/10/1981)

⁶ Esta entrevista pode ser encontrada na internet em sites como o youtube. Infelizmente as informações em relação a ela, tais como data específica, nome do programa, etc, são limitadas. No entanto, seu conteúdo justifica sua utilização nesta pesquisa. Provavelmente foi realizada no final do ano de 1980.

Não dá porque, sabe, não dá porque não dá, objetivamente falando. Não dá, realmente, não dá. E porque é meio antigo, né? É meio antigo assim, né? Não sei, eu de repente fiquei achando que era antigo. Uma coisa antiga assim, sabe? É legal, acho que tem espaço, sabe, pra tudo isso. Mas que não tem mais que ver comigo. (...) Não tem mais nada a ver essa coisa grandiosa, gigantesca assim. Não é bem isso. Não é na demonstração de força que você vai chegar mais perto das pessoas. De jeito nenhum. Eu acho que João Gilberto sempre chegou muito perto das pessoas e era ele e um violão, né? De repente..... acho que chegar perto das pessoas a Rita Lee chega, entendeu, com o quinteto dela tocando e ela cantando e brincando, né? Chega perto de mim, muito! E como a época é de grande carência, cara, sabe, eu quero muito ficar mesmo perto das pessoas, não dispersar a atenção das pessoas. Atentar pro detalhe da palavra, sabe? Da revalorização da gente estar junto, né? Aproveitar os poucos momentos que a gente tem para ficar junto, frente a frente com as pessoas para que a entrega seja maior. E quanto mais concentradas as pessoas estiverem melhor, né, para você chegar mais perto delas. (...) Mas de repente, cara, eu estou revendo a minha primeira função que era de *crooner*, que é um negócio muito bonito, sabe? Você cantar para a pista encher, para as pessoas dançarem e se divertirem não é uma coisa pejorativa não. Muito pelo contrário, muito pelo contrário. Quer dizer, o cantor de baile que consegue ter uma pista cheia, ele sempre é promovido. Ele vai ficar mais tempo, a orquestra quer assinar contrato com ele. Na meia hora que ele não canta, sabe, fica aquela coisa meio esquisita. Quando ele volta, a pista enche, o chefe da orquestra fica com um olhar brilhante. Então não é uma besteira isso aí não. Não é uma besteira não. Não estou dizendo para você que eu vou passar o resto da minha vida cantando para as pessoas dançarem. Não é bem isso. Mas eu também já perdi o que eu tinha contra, entendeu? Muito pelo contrário, eu tenho a favor à beça.⁷

Em seu discurso, Elis Regina demonstra ter algumas reservas com relação à superprodução aplicada a um modelo de espetáculo no início dos anos 1980. Ao contrário, opta pelo despojamento, indicando, assim, uma necessidade de se libertar de determinadas exigências dos espetáculos grandiosos para fazer o que melhor sabia: cantar. E mais, atentava para uma de suas preocupações daquele momento, a de ela mesma se manter atualizada, respondendo às demandas do público. Para este fim, ao longo do período, volta-se para uma reflexão em que se sobrelevam suas posturas, tanto em relação ao cenário político-social, quanto à linguagem musical.

Nessas viagens, eu senti um negócio absurdo: o Brasil talvez seja o único país na América Latina que tenha jovens compondo – eu falo jovens na conceituação de idéia, como Antônio Carlos Jobim, Lô Borges, Márcio Borges, Milton Nascimento, Beto Guedes, Caetano, Gil, Rita, eternos jovens deste país. Pessoas que estão compondo alguma coisa que a gente ouve e com que se identifica. Isso não existe nos outros países, onde você vê uma enorme população “consumidora” de jovens, absurda, que não encontra na música de seu país um espelho da sua linha de vida, de raciocínio. Tá tudo aqui, na mão da gente que está fazendo uma música jovem porque é viçosa, não tem rugas; que tem uma energia que empurra você para adiante, faz o seu olho brilhar, faz você se emocionar e chorar. Enquanto que, da Argentina ao México, ou tem bolero ou ‘discoteque’. A Argentina é um muro de lamentações, está passando uma crise existencial das piores. Nunca vi um povo

⁷ Entrevista concedida à Rádio Nacional (Rio de Janeiro, 1980).

tão traumatizado. A dor-de-cotovelo daqui perde de longe para o que eles cantam nos tangos: são todos traídos, abandonados pela mulher. Teixeira é jardim de infância perto deles. E são todos muito formais. Então a rapaziada não se identifica com isso, e fica consumindo os discos brasileiros que interpretam a linha de raciocínio deles, mas no idioma da gente.⁸

No discurso da intérprete, fazer-se contemporâneo implicava, principalmente, dialogar com compositores jovens, isto é, os que procuravam debater algumas questões vistas da óptica do jovem. Desse modo, associa-se aos compositores que considerava como jovens pelas suas concepções musicais. Mais importante que as temáticas, a responsabilidade da intérprete pesava sobre as formas de abordá-las. Isto no que se refere à construção dos discursos daquelas canções e à própria forma de cantar. Na linguagem, a possível ponte que atravessa fronteiras, fossem elas físicas, culturais, ou mesmo temporais⁹, provoca a identificação a partir da evocação da idéia de contemporâneo. Estava aí o alicerce para a longevidade de uma canção. Da forma como se desenvolve o raciocínio de Elis Regina, as contribuições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes aparecem como importantes ingredientes na formação dessa música brasileira contemporânea. Os compositores que ela define como jovens na conceituação de idéias teriam nesses dois nomes uma referência que os influenciou em suas formas de compor. Aqui o discurso da intérprete se comunica com outras palavras que proferiu no ano anterior, 1980.

⁸ Elis Regina Apud Maísa Lacerda Nazario. “Elis: Paixão, bom humor, nenhuma ingenuidade. Uma mulher de 36 anos de bem com a vida”. *Jornal da Tarde*. (18/07/1981)

⁹ Neste período, Elis Regina ainda se mostrava disposta a investir com maior ênfase no mercado latino- americano. Nesse intuito faria excursões por alguns países da América Latina, onde também gravaria programas de televisão, etc. Para realização desse projeto, assinou um contrato com a EMI-Odeon para a gravação de um disco em espanhol. “O repertório já está sendo escolhido e já ficou certa a inclusão de algumas músicas inéditas dos irmãos Parra. Algumas canções desse recente disco brasileiro também deverão entrar. As versões serão feitas por uma jovem compositora argentina, Irmã De Filco. E os arranjos ficarão com o músico uruguaio Hugo Faturso.”(Elis Regina Apud Dirceu Soares. “Elis ainda longe dos palcos.” *Folha de S. Paulo*. Op. cit) O disco ficou mesmo como um projeto. Não deu tempo de se realizar. Mas as pontes em relação à América Latina estavam em construção e nelas vislumbrava a possibilidade de ampliação do diálogo entre nomes da música brasileira e do restante da América Latina. Essa comunicação se fazia, mais uma vez, a partir da evocação de uma jovialidade dos elementos estético-formais de uma canção. Em outra reportagem do período, Elis Regina faz algumas considerações a respeito de um projeto de disco para ser gravado no Brasil que nos remete, mais uma vez, a essa proximidade com o restante da América Latina: “Pretendo gravar músicas da família Parra, de quem eu tenho um cassete apenas, porque eles vivem na França. E de dois compositores argentinos: de um cara que musicou poemas de grandes escritores argentinos, e me mostrou, dizendo que era a única cantora que ele conhecia que grava compositor novo. Eu disse: brasileiro. E ele perguntou: por que não argentino? E também tem uma letrista, que já fez várias versões para o espanhol de músicas de Milton e do Tom, conservando a alma da coisa, que é bem difícil. Ela está fazendo versões para meu disco em espanhol, e deve vir ao Brasil para terminar, trazendo algumas composições dela.”(Elis Regina Apud Maísa Lacerda Nazario. “Elis: Paixão, bom humor, nenhuma ingenuidade. Uma mulher de 36 anos de bem com a vida”. *Jornal da Tarde*. Op. cit.)

Todo mundo fala da geração de filhos da Bossa-Nova. Acho que esta geração não existe. São todos filhos de Tom e Vinicius. Sem querer magoar ninguém, quem sobrou? Os dois tinham a linguagem do mundo, tanto que o mundo entendeu suas músicas. E não foi porque João Gilberto gravou, não. Todos devem a Vinicius a petulância de compor diferente. O grande problema do poeta é viver numa sociedade muito cínica e sem coragem de amar como ele.¹⁰

Nessas considerações iniciais, percebe-se que em alguns aspectos – como na composição de cena – havia um distanciamento de *Trem Azul* em relação à proposta de *Saudade do Brasil*, mas alguns ecos deste se propagariam no novo espetáculo, pelo menos no que tange a uma necessidade de recuperar sensações perdidas. “Redescobrir o gosto e o sabor da festa”, lembrava o verso da canção que fechava o espetáculo *Saudade do Brasil* e que guiaria os caminhos que a trajetória artística de Elis Regina tomaria a partir daí, desembocando na experiência de *Trem Azul*.

Ainda em 1980, Elis Regina lançou outro disco, cujo repertório serviria de base para o espetáculo *Trem Azul*. Refiro-me ao *Elis*, já mencionado. Como lembra Dirceu Soares¹¹ em um texto sobre o adiamento da estréia de *Trem Azul*, este disco fora feito como cumprimento de um contrato que a cantora tinha assinado com a EMI-Odeon antes de ir para a WEA. Na capa, um prelúdio ao público: um aglomerado de pontos¹² formava o rosto de Elis Regina num sorriso escancarado, uma de suas marcas registradas. A este prelúdio associamos as percepções da intérprete sobre o novo trabalho:

A primeira idéia era pegar o “Clube da Esquina” de Milton Nascimento, o último disco ensolarado que a gente teve até ano passado, e trazê-lo para os dias de hoje. Enfim, cantar músicas que falam da criação de um horizonte, mas sem pieguices e sem discursos. Fazer um disco com vibrações positivas, com leveza. E acredito que conseguimos isso, gosto muito do disco. Conseguimos também voltar ao clima de criação em estúdio, coisa hoje muito rara. Para mim, gravá-lo foi uma sensação gostosa: é como se eu tivesse ido a um parque de diversões e tomado um sorvete.¹³

Além de referenciar o Clube da Esquina, em seu disco Elis privilegiava o investimento em novos compositores, como Guilherme Arantes, de quem gravou *Aprendendo a Jogar*, Jean e

¹⁰ Elis Regina Apud Maria Lucia Rangel. “Elis Regina: É o requinte que está no palco.” *Jornal do Brasil*.(23/03/1980)

¹¹ “Elis ainda longe dos palcos.” *Folha de S. Paulo*. (15/07/1981)

¹² Ao modo da técnica do pontilhismo, um dos modos de criação dos pintores impressionistas. E. H. Gombrich. *A história da arte*. 15ª ed., Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1989, p. 433.

¹³ Elis Regina Apud Dirceu Soares. “Elis ainda longe dos palcos.” *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

Paulo Garfunkel – este último integrou o elenco de músicos de *Saudade do Brasil* –, autores de *Calcanhar de Aquiles*, e Luiz Guedes, que, em parceria com Thomas Roth, compôs *Nova Estação*, também presente no álbum. O paralelismo do disco com o espetáculo *Trem Azul* também se daria na proposta de construir uma atmosfera de despojamento e leveza, que na perspectiva de Elis Regina seria uma demanda do momento frente ao objetivo de se manter contemporânea.

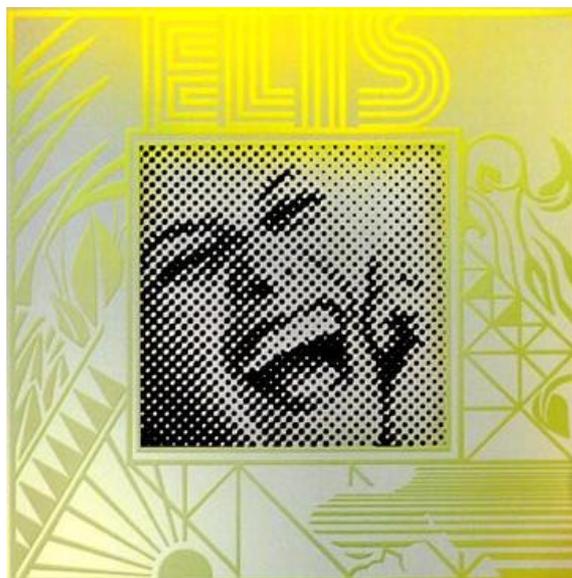


Imagem 1. A capa do disco Elis, de 1980.

As linhas para esta possível leveza já tinham sido traçadas em momentos anteriores, como no recital *Elis, essa mulher* e no próprio espetáculo *Saudade do Brasil*. Estavam aí anunciadas as referências da Elis Regina do início dos anos 80. Mas ao retorno ao álbum *Clube da Esquina* e à reafirmação do investimento no novo compositor somava-se uma terceira referência, já lembrada numa das falas da intérprete e referida na dedicatória de seu álbum: “Dedico esse disco a meu ídolo, minha amiga e colega de internato, Rita Lee.”

Embarquemos, então, no *Trem Azul*.¹⁴

¹⁴ As imagens do *Trem Azul* são raras, poucos são os registros disponíveis. Serve como guia principal nesse nosso capítulo o disco póstumo *Trem Azul*, lançado pela Som Livre em 1982. O áudio que gerou este disco foi gravado em cassete pelo irmão de Elis Regina, Rogério Costa, que também foi engenheiro de som de boa parte dos espetáculos.

Passa um pouco das 11 da noite, os sete músicos vão tomando lugar no palco e, como se estivessem afinando seus instrumentos, executam a abertura do show, enquanto o ar condicionado é desligado, tornando, a partir daí, o ambiente quente e sufocante de fumaça. Vestindo um lindo macacão Jersey bege, Elis Regina entra no palco cantando “Aprendendo a jogar”. Está com os cabelos bem curtos, o mesmo corte que marcou a sua imagem durante muitos anos, um brinco longo e dourado do lado direito, e os dedos da mão esquerda cheios de anéis. Com os olhos fechados, sorrindo, mostrando os dentes, suas características, ela canta os primeiros números.¹⁵

Na cena inicial, a reafirmação do despojamento como linguagem para o novo espetáculo. Sem entrada triunfal, na verdade, quase sem entrada alguma. O que parecia um ensaio aos poucos toma consistência e transforma-se num acontecimento, o início do *show* de Elis Regina. “Se segura, meu. Se segura, malandro!” – exorta irreverentemente a cantora ao entrar no palco, dando a tônica do seu *Trem Azul*. A canção que abre o espetáculo fora composta especialmente para ela, de acordo com seu compositor, Guilherme Arantes:

Bom, a Elis era uma batalhadora, né? Muito ativista no meio artístico e ela ia à luta e ela me ligou. Na ocasião eu tinha feito um disco sobre São Paulo, todo sobre São Paulo, e chamava Coração Paulista, e ela gostou muito do disco e acabou se interessando então por mim, um novo compositor paulista, né? E aí eu me prontifiquei a fazer uma música especialmente para ela e acabou saindo então o *Aprendendo a jogar*, que tem toda uma ginástica vocal, característica sobre encomenda para Elis.¹⁶

Seria da dita ginástica vocal que Elis se valeria para cantar esta canção, que se faz discurso a partir da costura de vários ditados populares¹⁷, onde o refrão proclamava:

Vivendo e aprendendo a jogar
Vivendo e aprendendo a jogar
Nem sempre ganhando
Nem sempre perdendo
Mas aprendendo a jogar

A este disco soma-se o material da mídia de época, o disco *Elis*, de 1980, dentre outros materiais, como os presentes no Box Elis Edição Especial.

¹⁵ Lea Penteadó. “‘Trem Azul’: um show simples, na medida para Elis Regina.” *O Globo*. Op. cit.

¹⁶ Em depoimento ao especial “20 anos sem Elis Regina”, transmitido pela Rádio Senado no dia 19/01/2002 (disponível na Biblioteca do Senado Federal, Brasília).

¹⁷ Água mole em pedra dura/ Mais vale que dois voando/ Se eu nascesse assim para a lua/ Não estaria trabalhando/ Mas em casa de ferreiro/ Quem com ferro se fere é bobo/ Que a fama deita na cama/ Quero ver o berreiro na hora do lobo./ Quem tem amigo cachorro/ Quer sarna para se coçar/ Boca fechada não entra besouro/ Macaco que muito pula quer dançar.

Em sua interpretação, Elis Regina brinca com a voz, explorando múltiplos recursos vocais. Há momentos em que se vale de *scats*, raspa a garganta, convertendo a voz em instrumento de percussão. Trata-se de um cantar cheio de ginga, sintonizado com o suingue constituído na ambiência sonora. Os versos do refrão, maliciosamente cantados, anunciam a malandragem como postura adotada diante do jogo que é a vida. “Passei anos complicando as coisas, inclusive minha vida pessoal. Agora quero voar.”¹⁸



Imagem 2. Elis em Trem Azul

Neste vôo, Elis Regina contaria com uma tripulação composta pelos seguintes músicos: Paulo Esteves e Sérgio Enriques (teclados), Natan Marques (guitarra e violão), Luizão Maia (baixo), Octávio Bangla (sax tenor e soprano), Nilton Rodrigues (Trompete e Flugelhorn), Téo Lima (bateria). No anúncio da banda, a constatação de uma ausência, César Camargo Mariano,

¹⁸ Elis Regina Apud Joaquim Ferreira dos Santos e Okky de Souza. “Elis ganha a parada: com três espetáculos simultâneos, as três maiores intérpretes do país travam uma batalha desigual”. Revista *Veja*. (29/07/1981), p.92.

com quem a cantora fora casada e tivera uma produtiva parceria musical até então, mas de quem havia se separado pouco antes da estréia de *Trem Azul*.

Estação 1: conversa entre comadres.

O clima irreverente permaneceria com a canção que daria prosseguimento ao espetáculo: *Alô, alô marciano*, de Rita Lee e Roberto Carvalho, canção que já tinha entrado no *Saudade do Brasil* e agora retornava no *Trem Azul*, com interpretação muito parecida com a do espetáculo anterior. No entanto, Elis Regina reforça seu diálogo com Rita Lee, que aqui se dava não apenas pela presença de *Alô, alô marciano* no espetáculo, mas também pela postura de palco adotada pelas duas cantoras, principalmente no que privilegia o ar debochado e brincalhão atribuído às duas. Tal diálogo alerta para a própria flexibilidade das fronteiras que contornam os campos da música. MPB, jazz, samba, rock, blues, todos servindo de referência para a mesma intérprete no palco de *Trem Azul*. Manter-se contemporânea seria abrir-se para esse diálogo. “A nova Elis é brincalhona, roqueira, dançante, quase uma irmã de Rita Lee”¹⁹, destacaram Joaquim Ferreira dos Santos e Okky de Souza, em crítica publicada na revista *Veja*. Mas a conversa com Rita Lee se daria também noutros planos. Ao falar das compositoras brasileiras, Elis Regina dispara:

As mulheres não falam como mulheres, a não ser a Rita Lee, a pessoa mais parecida comigo que já encontrei. As mulheres fazem o discurso do masculino por excelência. A forma é exatamente a mesma, machista e assexuada. A única mulher com coragem de dizer que sente prazer é Rita Lee. Ela fala de o que a mulher fala, sem pudor. E a mulherada fica querendo se emancipar sem saber para onde vai, que nem o país.²⁰

Uma das coisas que compartilhava com Rita Lee, a falta de pudor ao assumir que sentia prazer, seria o guia da interpretação que daria a uma das canções presentes no repertório de *Trem Azul*. Aqui vale darmos um salto no roteiro e irmos ao ponto em que a intérprete canta *Me deixas louca*, versão de Paulo Coelho para a canção de A. Manzanero. Em seus versos, esboça-se o processo de sedução que levaria a uma noite de prazer.

(...)

*Sinto os seus braços se cruzando em minhas costas
Desaparecem as palavras
Outros sons enchem o espaço*

¹⁹Idem, ibidem, p. 91.

²⁰ Elis Regina Apud Deborah Dumar. “Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso.” *Jornal do Brasil*. Op.cit.

*Você me abraça
A noite passa
Me deixas louca.*

A alusão às sensações de prazer, na letra da canção, também se faz pela forma como Elis Regina canta. Na voz, um ar de sensualidade e manemolência. Ao final, quando canta repetidas vezes “me deixas louca”, faz variações com a voz, chegando, em alguns momentos, a sussurros, próprios da ambiência de *Me deixas louca*. A intérprete assumia-se mulher, assumia o prazer feminino através de sua interpretação, mesmo a letra tendo sido composta por um homem. Na voz, além do discurso, chamava a atenção para *como dizer*, ou melhor, *como cantar*. Num outro bloco de canções – um que se refere à televisão e que mais tarde trabalharemos – a intérprete canta *Lança Perfume*, de Rita Lee e Roberto Carvalho, onde uma liberalidade em relação a sexo também se faz presente (Me aqueça/ Me vira de ponta-cabeça/ Me faz de gato e sapato/ Me deixa de quatro no ato/ Me enche de amor, de amor!).

A proximidade com Rita Lee ainda revelaria algo pouco provável, que, mesmo assim, acenava como uma possibilidade. Em entrevista de 1980 é mencionado que Rita tinha pedido à Elis que fizesse uma letra para uma de suas músicas. Embora tenha recusado, Elis Regina constataria: “Essa mulher é um perigo! Eu procurei não tocar mais no assunto porque a Rita consegue fazer o que quer.”²¹ A parceria infelizmente não se realizou. Resta deixar as cabeças a imaginar o que desse encontro musical ainda poderia brotar.

Estação 2: do engajamento à prática cidadã

Por este passeio inicial pelo espetáculo *Trem Azul* percebe-se que as posturas nele adotadas se comunicam com a malandragem e o deboche já explicitados na época do lançamento do disco *Elis, essa mulher* e do espetáculo *Saudade do Brasil*. O início da década de 1980 seria marcado por sinais de abertura política, e, não por acaso, na música, os tons de leveza apareceriam como uma tendência. Em matéria da revista *Veja*, por exemplo, esta é a característica lembrada ao listarem os dez melhores trabalhos de música do ano de 1980 – entre os quais, o álbum duplo *Saudade do Brasil* – selecionados por aquele veículo.

²¹ Elis Regina Apud Laura Greenhalgh. “Elis numa entrevista a Laura Greenhalgh”. *Jornal do Brasil*. (20/09/1980).

Livre da obrigação de lutar contra a censura e desafiar o governo, a música popular no Brasil aproveitou a alforria para restabelecer o deboche, as canções de amor sem outras intenções e as letras sem entrelinhas. O ano foi de renovações.²²

Mas a malandragem e o deboche presentes no espetáculo de Elis Regina não indicam somente um contexto de abertura, mas formas de lidar com os acontecimentos que rondavam essa abertura. Vale aqui recorrermos mais uma vez à entrevista que a intérprete dera a Rádio Nacional, antes mesmo de estrear o *Trem Azul*.

(...) O Saudade do Brasil foi um divisor de águas, no sentido de que uma série de coisas com as quais eu me envolvia naquele momento, nesse exato momento eu não estou querendo me envolver. Não quero dizer que não venha a me envolver mais com uma série de coisas, pelas quais eu passei, as quais eu não renego, era fundamental para o meu processo de crescimento enquanto gente, enquanto artista, enquanto mulher, mãe, esposa, dona de casa ... era fundamental para o meu crescimento me envolver com uma série de coisas. Elas hoje em dia perderam o sentido para mim. Perderam o sentido pelo seguinte: de uma certa forma, eu me sinto traída. Porque a gente batalhou dez anos pela restauração de uma série de direitos que a gente tinha e quando eu abro o jornal e vejo o Jânio Quadros, eu fico nervosa. Porque não foi para isso que eu briguei. Então eu me nego, terminantemente ... eu leio o jornal a partir da quarta página. Eu não quero saber das primeiras páginas que **vão falar a respeito dessas coisas e que estão tão velhas!** Não aprendeu-se nada, não se guardou nada, sabe? Continua o mesmo nível pequeno de discussão. Aquela coisa de partilha, partilha de coisas pequenas, quase que uma coisa meio mórbida, entendeu? Uma coisa que não tem nada a ver comigo. Os causadores estão de novo em cima. (...) Eu pensei que quando a discussão voltasse, ela voltasse engrandecida pelo ser contemporâneo e vejo que isso não aconteceu. Nós perdemos. Porque os nossos dançaram. As pessoas que talvez pudessem estar enriquecendo esse tipo de discussão não estão. Dos nossos sobra o Gabeira, graças a Deus, com aquela lucidez e com aquela beleza toda, dando um tipo de contribuição que, na realidade, acho que é a maior que ele podia dar, sabe? Tô com ele e não abro, sabe? Então, esse tipo de coisa, nesse exato momento, não está dando para eu transar, sabe? **O trabalho engajado, politicamente engajado, não dá para eu segurar.** Não dá porque eu não acredito nessas pessoas. Então, como eu não acredito nessas pessoas, mas eu acredito profundamente no ser humano, sabe, eu acho que nem tudo está perdido, realmente eu acho que nem tudo está perdido, eu acredito que a gente tem que batalhar pela melhoria do planeta, eu vou trabalhar do meu jeito, preocupada com as pessoas, sabe, com as pessoas, sem nenhum engajamento. **Porque se as pessoas não quiserem se engajar, eu não vou criticar as pessoas, porque eu também não quero,** isso que está aí eu não aceito. Eu não faço parte dessa roda, sabe? Não foi para isso que aconteceu tudo o que aconteceu. Eu acho, eu acho que não foi para isso. Aí eu vou reagir, vou reagir como pessoa que está viva e que reage mesmo, entendeu? Reage em favor do bem-estar, do amor, da tranquilidade, da paz, do direito de todo mundo ser feliz, do direito de liberdade de todo mundo, vou. Agora, provavelmente, eu nunca mais vou agir como eu agi há um tempo atrás.²³

²² “A pausa na política”. Revista *Veja*. (31/12/1980), p. 148.

²³ Entrevista concedida à Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1980. (disponível no site www.youtube.com) (grifos meus)

Elis Regina denuncia possíveis concessões ou mesmo alianças entre a esquerda e nomes da “antiga” estrutura política brasileira – mas que estiveram excluídas do governo dos militares –, uma das formas de fortalecer a luta por uma questão de interesse mútuo, o restabelecimento da democracia. Mas em nome desse restabelecimento esqueciam-se as diferenças e caía-se num problema que nos outros espetáculos se desenhava como uma possibilidade, mas que aqui, no discurso da intérprete, firmava-se como uma constatação. Refiro-me ao fato de a intérprete perceber e denunciar que todo o processo de abertura política pelo qual o país passava e até mesmo a possível queda da ditadura militar não significavam mudanças efetivas na estrutura político-social do país. Ao contrário, reafirmavam aquela estrutura. Assim, os recursos da malandragem e do deboche tornavam-se plausíveis, funcionando menos como um indício de contentamento e mais como uma postura crítica frente à ordem estabelecida. Diante do descontentamento com o cenário político brasileiro, a cantora abandona uma postura que nomeia como engajada e assume outra que, naquele momento, em sua leitura, não exigia vínculos partidários, a de cidadã. Neste ponto, conscientiza-se em relação aos limites de sua atuação político-social, constatando que era necessário se concentrar em batalhas específicas, onde podia caminhar em direção a mudanças. No seu caso, tal perspectiva se operava no plano da música. No somatório de pessoas concentradas em lutas específicas talvez se chegasse a mudanças diversas num plano mais amplo.

Eu não vou transformar o mundo, mas posso transformar minha área de profissão, que me interessa muito mais. Em outras áreas, outras pessoas que atuem, e que não venham me cobrar nenhum posicionamento em relação a elas, **a não ser como cidadã**, para dizer sim ou não. Eu tenho a ver com a greve dos metalúrgicos do ABC enquanto indivíduo participante de uma sociedade, para saber aonde isso vai levar, em todos os níveis. Mas ir pro ABC fazer piquete é coisa de estudante de 1950, que não tem mais cabimento para uma mulher de 36 anos de idade, com a bagagem de vida que eu tenho. E aqui, quem é que faz piquete? Eu estou fazendo piquete aqui – ou não? Se eu conseguir fazer dessa casa (Canecão) uma casa de espetáculo de música em São Paulo, já cumpri minha função: por ter aceito fazer esse show aqui e por não cobrar nada pelo know-how que nós implantamos aqui. Há dois anos, com a cabeça maluca que eu estava, com um adiamento como o desse show, eu teria de ser internada, e ficaria morrendo de vergonha de sair na rua depois. E por que ter vergonha de uma coisa que eu não fiz? O que dependia de mim está aqui. Adiou? Ótimo, sinal de que está brigando pela categoria.²⁴

²⁴ Elis Regina Apud Maísa Lacerda Nazario. “Elis: Paixão, bom humor, ingenuidade. Uma mulher de 36 anos, de bem com a vida”. *Jornal do Tarde*. Op. cit. (grifos meus).

Mesmo sendo o *Trem Azul* um espetáculo onde a leveza aparece como característica predominante, os dias que antecederam sua estréia foram marcados por um clima de tensão no que se referia a sua produção. No dia da estréia os jornais anunciavam o seu adiamento para a semana seguinte: “Elis ainda longe do palco”²⁵, “Elis Regina adia estréia no ‘Canecão’”²⁶, “Elis ia estrear hoje. Mas os problemas do Canecão não deixaram”²⁷.

No desenvolvimento dessas matérias atribui-se à falta de divulgação e a problemas técnicos as causas para o adiamento do espetáculo. O Canecão paulista, casa de espetáculo que então contava seis meses de vida, apresentava problemas relacionados a sua estrutura física, tais como dimensões do palco, visibilidade na platéia, propagação do som, etc. Em reuniões da equipe de Elis Regina com a direção do Canecão, chegou-se à conclusão de que não havia condições de estrear o espetáculo e que modificações faziam-se necessárias. Assim, Elifas Andreato ficou à frente das reformas que a casa de espetáculo sofreria para receber o *Trem Azul*, chegando a fazer mudanças, como as do palco, que seriam entendidas como reconstrução. O objetivo?

Estávamos criando condições para que artistas do porte de Elis se apresentassem lá. E é do nosso interesse que o show se realize, por causa desse objetivo maior, o novo espaço. Elis poderia inclusive fazer este show em outro local, no Anhembi.²⁸

A fala do cenógrafo e de Elis Regina se aproximam. Viam no esforço ali implementado a possibilidade de consolidarem mais um espaço de atuação para a classe artística brasileira. Mas aqui a batalha se dava fora do palco, não se fazia como tema do espetáculo. A vitória em relação ao objetivo estabelecido seria a estréia, seguida de uma temporada bem-sucedida do espetáculo *Trem Azul*. Entrava aí mais uma questão: Elis Regina era uma cantora de carreira consolidada. A estréia de um espetáculo teria que ter boas condições técnicas e de divulgação. Na mesma reportagem de Dirceu Soares é revelado que, mesmo com pouca publicidade, a venda de ingressos indicava casa cheia para a estréia. Mesmo assim, Elis Regina demonstrava em suas preocupações a consciência do lugar por ela conquistado junto à música, e que isso exigia dela cuidados profissionais nas produções de seus espetáculos. “Tenho que zelar pelos meus 17 anos

²⁵ *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

²⁶ *O Estado de São Paulo* (15/07/1981)

²⁷ *Folha de S. Paulo*. (15/07/1981)

²⁸ Elifas Andreato Apud Dirceu Soares. “Elis ainda longe do palco.” *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

de carreira. Se a estréia tiver casa vazia, irão dizer por aí que a Dona Elis não é mais aquela. Eu heim?”²⁹.

Estação 3: numa esquina musical, o encontro com um Clube.

Voltando aos posicionamentos assumidos pela intérprete em seu novo espetáculo, mesmo o cenário da época não podendo ser percebido apenas como de euforia pela abertura política, tampouco era de pessimismo, pois conquistas tinham-se efetivado. Assim, Elis Regina constatava, reiterando seu intuito de ser contemporânea, que era preciso “buscar um mundo novo, vida nova” e para isso fazia-se necessário recuperar as sensações de momentos anteriores, algo que a cantora encontraria no disco *Clube da Esquina*, de 1972.

E, de repente, eu estava cantando de novo o Trem Azul. Eu acho que não é uma coisa perdida, um elo perdido. Eu acho que é a retomada de um elo que ficou um pouco para trás e que tava parado num fotograma que tinha sido parado também, não por vontade da gente, o fotograma parou. De repente, o tipo de preocupação da gente, com a vida que a gente tava levando, ou seja, a gente tava sendo contemporâneo com aquele momento que a gente tava vivendo, fez com que a gente perdesse um pouco o contato com o sol, né? A gente ficou um pouco nebuloso, um pouco cinza, as vezes até com as tonalidades bem carregadas, né, meio discursivo... tudo isso resultante de um processo de vida, de um processo existencial. Quer dizer, você assimilando um golpe forte de fora para dentro que, num determinado momento, tirou você de seu centro, tirou você de sua linha, de seu traçado inicial. A partir do momento que foram criadas condições, por nós mesmos, por causa de nossa própria batalha – isso aí eu não aceito a tutela, eu acho que as coisas acontecem porque a gente batalha para que elas aconteçam e a gente batalhou bastante – , a gente já pode se preocupar, de novo, até com um banho de sol.³⁰

Depois de *Alô, alô Marciano*, dariam seqüência ao espetáculo três canções do último disco de Elis Regina: *O medo de Amar é o medo de ser livre*, de Beto Guedes e Fernando Brant, *Trem Azul*, de Lô Borges e Ronaldo Bastos, e *Vento de Maio*, de Telo Borges e Márcio Borges. Tais canções consolidam o discurso acima citado, evidenciando a proximidade da intérprete não somente com o álbum de Milton Nascimento e Lô Borges, mas com o grupo que se formou a partir dos encontros musicais que o geraram, tornando-se reconhecido a partir da expressão que, mais tarde, deu nome ao álbum: *Clube da Esquina*.

Do disco *Clube da Esquina*, temos no espetáculo somente a canção *Trem Azul*, embora as outras duas, *O medo de amar é o medo de ser livre* e *Vento de maio*, se comunicavam com aquele

²⁹ Elis Regina Apud Dirceu Soares. Ibidem.

³⁰ Entrevista concedida à Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Op. cit.

álbum em suas temáticas e referências musicais. As pontes do espetáculo de Elis Regina com o Clube não paravam por aí, também se faziam pela presença em seu repertório de canções de Milton Nascimento, nome que aglutinou em sua obra boa parte das canções de compositores associados ao grupo, tornando-se assim uma espécie de síntese do Clube da Esquina. São dele as seguintes canções presentes no *Trem Azul: Canção da América, Aqui é o país do futebol, O que foi feito devera, Caxangá e Maria, Maria*, todas cinco compostas em parceria com Fernando Brant³¹. Desde o disco de 1966, onde Elis Regina gravou *Canção do Sal*, o nome de Milton seria presença constante no repertório da cantora. Mas na época de *Trem Azul* o diálogo se expandiu a outros nomes do Clube da Esquina, caso dos já citados Beto Guedes e Lô Borges.

Como lembra Márcio Borges em seu livro de memórias sobre o Clube da Esquina, o álbum homônimo de 1972 “tinha sido um disco estradeiro, cheio de motivos e citações de viagens, como “Cais”, “O Trem Azul”, “Nada será como antes”, “Saídas e Bandeiras””.³² Movimento, nomadismo: expressões que traduzem os encontros daqueles músicos e compositores e fazem a comunicação entre a música do Clube da Esquina e uma das bases que alimentaria seu universo simbólico: a obra de Guimarães Rosa.

Dentro de nosso repertório – meu e do Milton Nascimento – tem uma música chamada “Nonada”, que é exatamente a primeira palavra de *Grande sertão: veredas*. E temos uma música chamada “Travessia”, que é a última palavra de *Grande sertão: veredas*. Então, eu acho que o resto do nosso repertório é essa travessia pelo grande sertão.³³

Se no livro de Guimarães Rosa nos é revelado que “o sertão está em toda parte”³⁴, o Clube da Esquina fez da música a celebração do encontro entre variadas referências e estilos. Suas canções, do mesmo modo que a obra de Guimarães Rosa, questionam a rigidez das fronteiras: ponto fixo, somente a amplitude do horizonte. Deste modo, em artigo que busca dar conta de algumas das pontes do Clube da Esquina com outras manifestações artísticas que, mesmo não sendo do campo da música, ajudaram na formação da linguagem daquele grupo de compositores, Márcio Borges destaca o cinema, paixão que partilhava com Milton Nascimento, da qual nasceu

³¹ Vale lembrar que *O que foi feito devera (De Vera)* recebeu duas letras, uma de Fernando Brant e outra de Márcio Borges. Na gravação dessa canção para o álbum Clube da Esquina nº 2 as duas foram emendadas, sendo que Elis Regina conduz a primeira parte da canção e Milton a segunda.

³² Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 4ª edição – São Paulo: Geração Editorial, 2002, p.315.

³³ Márcio Borges. “O Clube da Esquina” In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do samba à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003, p. 167.

³⁴ Guimarães Rosa. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1.

a parceria musical entre os dois: “Nós fazíamos uma música cinematográfica, uma música que tinha imagens visuais, uma música que, necessariamente – tanto na minha cabeça quanto na do Milton – seria o tema de nossos futuros filmes.”³⁵

Neste contato com o cinema aparece a remissão a fontes inspiradoras, como a *Nouvelle Vague* francesa – *Jules et Jim*, de François Truffaut, como um importante ingrediente no universo simbólico da dupla – o neo-realismo italiano e mesmo o Cinema Novo.³⁶ Além dessas referências, Márcio Borges destaca outras duas contribuições, estas oriundas da filosofia: Nietzsche – Assim falou Zaratustra – e Sartre. E outras, da literatura, como Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes.

Ainda neste artigo, o autor reflete sobre a associação da música do Clube da Esquina com o movimento estudantil, sendo esta uma das principais pontes do grupo de músicos com outras de suas referências. Manifestações musicais fomentadas a partir das discussões do CPC da UNE ou mesmo a remissão ao grupo norte-americano Crosby, Stills, Nash and Young, aparecem como mais um campo de diálogo permitido por esta ligação com o meio estudantil e suas reflexões. Uma das preocupações apontadas por Márcio Borges seria a de fazer “(...) músicas para serem repetidas. Músicas que tivessem o teor de palavra de ordem”³⁷. Mas como vimos no primeiro capítulo, no caldeirão de referências do Clube da Esquina, as musicais também seriam variadas. Desde o *rock*, encarnado na paixão de Beto Guedes e Lô Borges pelos Beatles, ao *jazz*, ou mesmo aos temas folclóricos, muitas foram as pontes musicalmente construídas, todas elas tendo como base uma das características que ficariam como marca do grupo: o cuidado relacionado com a elaboração da harmonia.³⁸ Ao refletir sobre o Clube da Esquina, um de seus grandes compositores destacaria:

Quando se fala essa coisa mineira, eu acho que é um elogio e eu me sinto mineiro nesse sentido. Mas eu vejo o Clube da Esquina como uma coisa muito mais universal, não só no ponto de vista de que englobava muito mais pessoas, não só

³⁵Márcio Borges. “O Clube da Esquina” In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do samba à Tropicália*. Op. cit. p. 169.

³⁶ Idem, ibidem, p. 169.

³⁷ Idem, ibidem, p. 168.

³⁸ A este respeito, Santuza Cambraia Naves destacaria: “Milton e seus companheiros atualizam a preocupação bossa-novista de fundir ritmos regionais com o *jazz* de orientação mais sofisticada, buscando a criação de harmonias ricas e o desenvolvimento de práticas experimentais”. (Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 44.)

as pessoas conhecidas, mas outras pessoas que fizeram parte do clube, como também o sentimento da música e da poesia tinha uma amplitude planetária.³⁹

“Sou do mundo, sou Minas Gerais”, já lembrava o verso da canção.⁴⁰ Esta idéia de atravessar, pôr em contato, estar em movimento, presente no referencial do Clube da Esquina, lançava pontes e fazia da imagem de um trem a metáfora de sua comunicação com o universo e com o novo espetáculo de Elis Regina. Embrenhado no discurso do retorno a sensações perdidas, tal espetáculo segue seu percurso com a canção *O medo de amar é o medo de ser livre*.

(...)
O medo de amar é não arriscar
Esperando que façam por nós
O que é nosso dever
Recusar o poder
O sol levantou mais cedo e secou
O medo dos olhos que foi ver.
O sol despertou mais cedo e cegou
O medo nos olhos de quem foi ver
Tanta luz.

No espetáculo *Trem Azul*, os versos da canção de Beto Guedes e Fernando Brant questionavam as acomodações justificadas por um discurso alicerçado num ponto de vista que entende o contexto como determinante. Põe à luz, ao contrário, a ação do sujeito diante desse contexto, ou seja, frente ao objetivo de retorno às sensações já mencionadas ou mesmo ao horizonte que se abria. Essa leitura se aproxima do que Elis Regina havia dito sobre esta canção num momento anterior à concepção do espetáculo aqui tratado. Refiro-me, novamente, à entrevista que concedera à Rádio Nacional no final de 1980.

Eu acho que nunca o Fernando foi tão feliz numa letra quanto nessa, sabe? Nunca foi tão feliz. Recusar o poder. Não o poder instituído, não. O poder, né? Você pode. Se você recusa que você pode, bicho, é o seguinte, você dançou. Se você recusa que você determina a sua história, você é determinante na sua história, você tem que ficar com a rédea dela na mão, se você aceita ser tutelado na vida, aí bicho é o seguinte, eu não tenho mais nada a dizer. Eu não aceito. Então, sabe, de repente, é o seguinte, o medo de amar é o medo de ser livre.

³⁹ Depoimento de Ronaldo Bastos no filme *A sede do Peixe*. Dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda.

⁴⁰ *Para Lennon e McCartney*, de Lô Borges, Fernando Brant e Márcio Borges.

Os arranjos da canção e a interpretação de Elis Regina reafirmam a atmosfera vibrante que o espetáculo assumia até este ponto. Para este fim, alteram o andamento da música que, ao compararmos à gravação de Beto Guedes, no disco *Amor de índio*, de 1978, é acelerado. Na versão de Beto Guedes, a ambiência se constitui a partir da melancolia presente em sua voz, acrescida de uma dose de dramaticidade pela presença da orquestra nos arranjos para a canção. Em sua versão, Elis explora os tons agudos de sua voz. Destacam-se as firulas vocais que anunciam a liberdade na forma de cantar, também convertida em postura de vida assumida pelo próprio sujeito, independente do cenário de restrições em que se encontrava. Tal discurso se aproximaria do de outros artistas, como o de Taiguara, que quatro anos antes proclamaria nos versos de sua canção:

(...)
Como é que você resolveu
Que eu sou livre?
Agora você esqueceu
Que só quem pode me libertar
*Sou eu*⁴¹

Na seqüência, viria a canção que dera nome ao espetáculo e que reiteraria a idéia de trânsito, responsável por fazer a ponte entre o espetáculo da intérprete e o Clube da Esquina.

Pela breve reflexão que fizemos sobre o Clube da Esquina, pudemos entender que este estado viajante nele presente relaciona-se com o campo da subjetividade, sendo uma das marcas de seus compositores o uso de metáforas. O trânsito no espaço, que vislumbramos em algumas canções, também se associava aos sentidos das palavras. Na imagem de um trem em movimento, constatamos a travessia de lugares, mas também dos sentidos atribuídos às palavras, inclusive ao trem. Tais percepções encontram interlocução no discurso de Michel de Certeau. O autor abre o capítulo “Relatos de Espaço”, de seu livro *A invenção do Cotidiano: Artes de fazer*, justamente com a associação dos meios de transporte com a metáfora, ao mencionar que na Atenas contemporânea os transportes coletivos são chamados de *metaphorai*. Partindo daí, Certeau reflete:

Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto, deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaço.⁴²

⁴¹ *Situação*, canção de Taiguara, gravada em seu álbum *Imyra, Tyra, ipy, Taiguara*, de 1976.

Na passagem de seu texto, Certeau salienta a importância do relato na percepção/organização do mundo. Ao associá-lo com a metáfora, que já evoca a imagem de translação, o autor nos coloca diante da pluralidade de sentidos que os relatos podem atribuir a um mesmo percurso, a um mesmo objeto, a partir das diferentes formas de significá-los, ou seja, praticá-los. É através das práticas cotidianas que espaços convertem-se em lugares, passando a fazer sentido para um determinado grupo ou pessoa (lugar praticado). Valendo-se de exemplos e expressões relacionadas ao espaço físico – como espaços, lugares, percursos, mapas, demarcações e fronteiras –, Certeau vai além. Suas análises sobre fronteiras, por exemplo, não se relacionam apenas com as espaciais, mas também com as conceituais, culturais, temporais, etc. Seu discurso se constrói a partir de reflexões sobre a atribuição de sentidos e da mobilidade que permeia essa ação. O que guiará as percepções de Certeau, ao longo do capítulo, é justamente a idéia de movimento, de maleabilidade, presente nesses processos. Através de outra linguagem, a poética, Adélia Prado faria uma bela e sintética reflexão sobre a questão:

*Um trem-de-ferro é uma coisa mecânica,
Mas atravessou a noite, a madrugada, o dia,
Atravessou minha vida,
Virou só sentimento.⁴³*

Travessias que também se davam em relação a sentimentos, e no *Trem Azul* de Elis Regina, como vimos, elas se faziam no plano das sensações. Desta forma, mais do que preocupada com os caminhos que tomaria no horizonte que se descortinava, Elis se concentrava especialmente nas posturas que a conduziriam nessa viagem. À imagem do trem em movimento podemos acrescentar a metáfora do tempo em constante andamento. Assim, o *Trem Azul* de Elis também se convertia em *bonde da história*. Embarcar nele aparecia como uma negação da cristalização. Não bastava ser uma grande cantora, a voz tinha que soar como atual. Esta idéia de *trânsito*, um dos liames entre Elis Regina e o Clube da Esquina, já se fazia presente nas percepções da cantora em outros momentos de sua carreira, como vimos no capítulo *Transversal*

⁴² Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 1994, p. 199.

⁴³ Adélia Prado. Explicação de poesia sem ninguém pedir. *Poesia Reunida*. São Paulo: Editora Sciliano, 1999. 9ª edição, p. 49.

do tempo. Tal concepção ainda seria encontrada nos tratamentos dados a certas canções do espetáculo *Falso Brilhante*, ou mesmo nas construções de memória de *Saudade do Brasil*.

*Coisas que a gente se esquece de dizer
Frases que o vento vem às vezes me lembrar
Coisas que ficaram muito tempo por dizer
Na canção do vento não se cansam de voar
Você pega o trem azul
O sol na cabeça
O sol pega o trem azul
Você na cabeça
O sol na cabeça.*

Pela forma como Elis emite sua voz ao cantar *Trem Azul*, captamos o sorriso que traz nos lábios ao pronunciar aqueles versos. Há um momento em que se põe em dueto com a guitarra, fazendo da voz um instrumento. É uma intérprete desafiando seus próprios limites, explorando seus recursos vocais. Assim, reitera o ideal de liberdade no canto como forma de expressão e postura de vida.

A maneira como as canções são conduzidas até aqui, praticamente sem intervalo, aliada aos arranjos e exploração da faceta mais esfuziante da cantora, coloca o espetáculo num crescendo, convidando o público a uma comunhão a partir da alegria e leveza que ali se construíam. Sensações estas que conduziriam à liberdade e guiariam o olhar sobre outros temas presentes em *Trem Azul*. Um dos temas enquadrados por esse novo olhar seria a reflexão sobre as relações amorosas presente na canção que daria prosseguimento à viagem de *Trem Azul – Vento de Maio*, dos irmãos Telo e Márcio Borges.

(...) É incrível! Marcinho é o seguinte! É um grande barato, né? É um grande barato essa letra. Sabe: “Chegou de repente o fim da viagem/ Agora não dá mais para voltar atrás”. Que fazer, né? Mas não dá! Agora, sem bronca também, né? Não tem bronca. Não tem rancor, não tem ressentimento, não tem mágoa... simplesmente não dá mais para voltar atrás. Chegou no chamado *point of no return*. Não tem retorno. Daqui para adiante é o desconhecido, mas eu vou.⁴⁴

Como aponta o discurso da cantora, *Vento de Maio* relata o fim de um relacionamento amoroso. Mais que isso: reflete sobre sensações que brotam do fim. Ao invés da consternação, presente em vários outros discursos musicais que referenciaram tal temática, vem a necessidade

⁴⁴ Entrevista concedida por Elis Regina à Rádio Nacional. Op. cit.

de digerir aquele acontecimento da melhor forma possível num esforço por seguir adiante, mesmo sabendo que o sentimento de dor não seria totalmente excluído desse processo.

*Vento de raio rainha de maio estrela cadente
 Chegou de repente o fim da viagem
 Agora já não dá mais pra voltar atrás
 Rainha de maio valeu o teu pique
 Apenas para chover no meu piquenique
 Assim meu sapato coberto de barro
 Apenas para não parar nem voltar atrás
 Rainha de maio valeu a viagem
 Agora já não dá mais...
 Nisso eu escuto no rádio do carro a nossa canção
 Sol girassol e meus olhos ardendo de tanto cigarro
 E quase que eu me esqueci que o tempo não pára
 Nem vai esperar
 Vento de maio rainha dos raios de sol
 Vá no teu pique estrela cadente até nunca mais
 Não te maltrates nem tentes voltar
 O que não tem mais vez
 Nem lembro teu nome nem sei
 Estrela qualquer lá no fundo do mar
 Vento de maio rainha dos raios de sol
 Rainha de maio valeu o teu pique...*

Em seu livro *Os sonhos não envelhecem*, Márcio Borges lembra que Elis Regina gravou essa canção em homenagem a ele e Duca Leal, de quem o compositor havia se separado há pouco. Ao falar da letra da canção, destaca que foi escrita no mesmo dia da letra de *Clube da Esquina nº 2*, tendo as duas em comum o fato de terem sido feitas “à revelia dos autores das melodias”⁴⁵.

Ele [Telo Borges] tinha composto dois pequenos temas para duas peças infantis produzidas por um grupo de teatro amador de Belo Horizonte. (...) A idéia do Lô era unificar os dois temas através de uma única letra, ignorando o que havia sido feito para as peças. Lô queria fazer uma surpresa para nosso irmão, gravando a música primeiro, antes de mostrar-lhe. Sentia-me triste, sozinho e abandonado. A letra que saiu foi “Vento de Maio”.⁴⁶

⁴⁵ Márcio Borges. *Os sonhos não envelhecem*: Histórias do Clube da Esquina. Op. cit., p. 336

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p.337. É interessante notar que Márcio Borges ainda lembra que, em sua letra para a canção Vento de Maio, citou um texto de seu amigo Paulo Leminski, em que o poeta brinca consigo mesmo. “Esse Paulo Leminski/ É cachorro doido/ que deve ser morto/ a pau, pedra, a pique/ senão é bem capaz/ o filho da puta/ de fazer chover no meu piquenique”. (Paulo Leminski Apud Márcio Borges. *Ibidem*, p. 338)

Na gravação de *Vento de maio* no álbum *Elis*, da EMI-Odeon, de 1980, a ponte em relação ao Clube da Esquina estendeu-se além da presença dessa canção no repertório do disco, pois também se deu pela participação dos irmãos Borges no coro que canta repetidas vezes o refrão que fecha a canção. Na composição do coro – Elis, Marilton Borges, Márcio Borges, Lô Borges, Yé Borges, Telo Borges e Nico Borges –, o encontro musical. Ainda nessa gravação há uma citação direta ao álbum *Clube da Esquina*. Numa bela passagem, Elis Regina canta o verso: “Nisso eu escuto no rádio do carro a nossa canção”. Nesse momento, indicando a possível canção daquele casal, aparece Lô Borges, num vocal incidental, com o verso “vento solar e estrela do mar” de *Um girassol da cor de seu cabelo*, de autoria dele em parceria com Márcio Borges e presente no disco *Clube da Esquina*.

Na voz de Elis Regina, a reiteração do que na letra de *Vento de maio* se anuncia. Por momentos a melodia exige da intérprete uma visita às notas mais altas. Nessas passagens, vale-se de prolongamentos cuja forma de emissão transmite um tom de melancolia ou mesmo dramaticidade. Mas essas passagens são confrontadas com outras em que a interpretação assume uma postura mais comedida. Assim, a dramaticidade se dilui, assumindo um caráter moderado – uma voz em viagem. Na gravação do álbum póstumo *Trem Azul*, essa moderação é sublinhada com maior ênfase a partir de uma emissão vocal que traz consigo um riso, numa postura próxima à da interpretação da canção anterior, *Trem Azul*.

No mesmo momento em que os irmãos Borges gravaram sua participação especial no disco de Elis Regina, a intérprete também participaria de um álbum deles, intitulado *Os Borges*. Os discos de Elis e dos Borges foram lançados pela mesma gravadora, a EMI-Odeon, gravados na mesma época e em estúdios vizinhos, facilitando assim o trânsito musical já existente. No disco dos amigos mineiros, a intérprete gravou a canção *Outro Cais*, de Marilton Borges e Duca Leal.⁴⁷

*Me atraiu o teu canto
Respirei o teu ar
Te tranquei no teu cais
Me lancei no teu mar
Te cobri com meu manto
Descansei nessas ondas
Misturamos nosso sangue
Juntos fomos dançar.*

⁴⁷ Em 2002 a EMI reeditou o disco *Elis*, de 1980, incluindo algumas faixas como bônus, dentre elas a canção aqui citada.

No discurso da canção, uma referência musical: *Cais*, presente no álbum *Clube da Esquina*. Também aqui privilegia-se a metáfora, confrontando pontos fixos (cais) com a amplitude (mar), numa reflexão sobre as relações amorosas. Nessa gravação, o diálogo de Elis com o Clube também se elabora pelos recursos vocais por ela utilizados, o que indica uma busca de proximidade com os mineiros pela exploração de fatores estético-formais relacionados ao canto. Na introdução, sua voz aparece em forma de vocalises. Enquanto explora registros graves ao cantar os versos da canção, ao fundo, novamente sob forma de vocalises, vale-se de prolongamentos em que se destacam tons agudos. No Clube da Esquina temos como uma de suas características a valorização da voz, que, pela forma como é explorada, verte-se em instrumento musical, seja no uso de solfejos e vocalises, seja no emprego de um dos recursos que se tornou uma assinatura vocal do grupo, o falsete. O uso de vocalises nas *performances* vocais de Milton Nascimento, por exemplo, reapareceria em muitos registros de outros integrantes do Clube, tornando-se “a cara do grupo”. Por vezes, Milton gravou a mesma melodia em diferentes tonalidades, dando um efeito de multiplicação de sua voz. Quase um coro de vários Miltons. As variações da voz Milton chamaria de uma visita de seus primos.⁴⁸

Ao fim de sua interpretação para *Outro Cais*, Elis se vale novamente de vocalises para, com a voz, reproduzir o tema instrumental já célebre ao som do piano e de orquestra nas gravações de canções do Clube da Esquina (refiro-me àquela finalização instrumental que fecha as canções *Cais* e *Um gosto de Sol* – as duas, de Milton e Ronaldo Bastos –, tema sob o qual, anos mais tarde, no álbum *Clube da Esquina nº 2*, Milton Nascimento comporia a canção *Amigo*). Para este fim, valendo-se do recurso usado por Milton, Elis convoca suas “primas” em variações, onde justapõe emissões vocais, combinando registros graves e agudos. Um canto emocionado e visceral, espécie de evocação da própria arte de cantar. O canto era uma grande paixão, partilhada com um cantor e compositor com quem afirmava ter grande afinidade:

Eu gosto de cantar qualquer coisa dele. Porque tem gente que diz que, por exemplo, as músicas do Gil combinam mais comigo. Quer dizer, parece que foram feitas para eu cantar, entende? O Caetano fala isso: “você é a intérprete ideal do Gil”. Agora, afinidade é um negócio incrível. Afinidade, eu tenho afinidade com o Gil, mas eu tenho muito mais com o Milton. Quer dizer, eu entendo tudo, o Milton não precisa nem botar letra numa música que eu já sei o que ele quis dizer, entende? Eu tenho loucura pelo Milton.⁴⁹

⁴⁸ Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record. 2006.

⁴⁹ Elis Regina. MPB Especial – *Programa Ensaio*. Produzido pela TV Cultura em 1973 e lançado em DVD em 2004.

Assim se pronunciaria Elis a respeito de Milton Nascimento em 1973. A admiração não seria apenas pelo compositor, mas também pelo cantor Milton Nascimento. À intérprete atribuiu-se uma frase já bastante conhecida: “Se Deus cantasse, seria com a voz do Milton”⁵⁰. Os encontros musicais entre os dois, como pudemos constatar ao longo desta pesquisa, deram-se em variados momentos da carreira de ambos. As pontes também se faziam em relação às referências e vivências musicais: a paixão compartilhada pela voz de Ângela Maria, como já foi mencionado no primeiro capítulo, e a importância dada à experiência adquirida como *crooner*, posição ocupada pelos dois artistas no início de suas carreiras. Este último dado aparece como uma das explicações para a versatilidade e abertura de ambos a novas experiências no campo da música.



Imagem 3. Elis e Milton

O diálogo de Milton Nascimento com Elis Regina ainda fomentaria na intérprete alguns projetos. Em 1978, a cantora foi indagada, na entrevista concedida ao *Folhetim*, sobre uma possível pretensão de fazer algo semelhante ao *Clube da Esquina nº 2*, álbum em que gravou

⁵⁰ <http://www2.uol.com.br/miltonnascimento/#>

junto com Milton a canção *O que foi feito devera (De Vera)*. Naquela ocasião, Elis respondeu: “Em fevereiro eu e o Milton vamos fazer um disco juntos e o trabalho do ano que vem também vamos fazer juntos, no Brasil e no exterior.”⁵¹ O projeto nos dá conta da parceria firmada entre os dois. Infelizmente o disco não se realizou. Uma das explicações está relacionada às dificuldades impostas pelo fato de os dois fazerem parte do elenco de diferentes gravadoras. Em outras entrevistas, Elis reitera a vontade de realizar um trabalho com o amigo. Em depoimento à revista *Rolling Stone Brasil*, Milton lembra:

Um dia, ela me disse que queria que eu morasse em São Paulo, porque estava pensando em fazer um disco em que só gravaria mineiros e precisava de mim por perto. Disse que pegaria um avião e iria me encontrar em Minas, depois voltaríamos para São Paulo de carro. Infelizmente ela morreu antes dessa viagem.⁵²

Em sua relação com Elis, Milton Nascimento teria na intérprete sua musa inspiradora. Seu discurso de admiração se faria em variadas entrevistas ao longo de sua carreira, reiterando-o até os dias de hoje:

A paixão era tanta que, a partir daquele Natal [1966], eu nunca mais compus para eu cantar. Eu sentava em qualquer lugar, piano ou violão, chegava e pensava nela cantando. Eu mandava as músicas para ela. Todas ela gravou antes de mim, e enquanto não saía o disco eu ficava doido de ansiedade. A vida toda foi isso. (...) Eu não faço mais as músicas para ela, mas eu fico pensando como ela estaria cantando. Não existe nada igual e vai demorar a aparecer.⁵³

Se Milton não compôs mais para Elis, ela continuaria a ser evocada em suas composições: por exemplo, em homenagem póstuma, Milton gravou *Essa voz* – composta em parceria com Fernando Brant; em outras canções, a cantora é lembrada, como *A feminina voz do cantor* (Sem as vozes que ele ouviu/ Quando era aprendiz/ Como pode sua voz ser uma Elis?)⁵⁴, canção também em parceria com Fernando Brant, e *Amor do Céu, amor do mar* (Quando sonhei Elis

⁵¹ “Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979)

⁵² Milton Nascimento Apud Marcus Preto. “Na Transversal do Tempo.” *Revista Rolling Stone Brasil*. Nº 4, Janeiro de 2007, p.95.

⁵³ Milton Nascimento Apud Thaís Naldoni (entrevista). “O desabafo de Bituca”. *Revista Imprensa*. Ano 20 – nº 220 (janeiro/fevereiro de 2007), p. 32.

⁵⁴ Álbum Pietá, de Milton Nascimento, lançado em 2002.

Regina/ Um coro de anjos se fez escutar/ Meu coração desamparado/ Se encheu de muitas cores/
Cobriu todo o ar)⁵⁵, em parceria com Flávio Henrique.

Elis também fora homenageada em outra canção de um nome associado ao Clube da Esquina: Beto Guedes, que, com Ronaldo Bastos fez *No céu com diamantes*, gravada por Beto em seu disco *Viagem das mãos*, de 1984 (Dói de tanto medir a distância/ Saber que não vou te tocar/ Além da lembrança/ A tua falta é sol sem calor/ E está aqui mas se foi/ Virou estrela, a nossa estrela no céu) .⁵⁶

Seria ainda através de Milton Nascimento que a voz de Elis Regina voltaria aos palcos na atualidade: julho de 1997. Milton estréia em São Paulo seu espetáculo *Tambores de Minas* depois de seis meses longe dos palcos devido a complicações de saúde decorrentes do diabetes.⁵⁷ *Tambores de Minas* seria um dos grandes momentos de sua carreira. Uma aposta num espetáculo grandioso, com elenco de acrobatas/cantores/atores, dirigidos por Gabriel Vilela. No início do *show*, a declamação de um belo texto de superação, escrito pelo próprio cantor, que, naquele momento, dava um “salto-mortal para dentro de uma nova vida.”⁵⁸ Nesse vôo, a companhia musical de uma amiga. Após a declamação do texto de abertura, a entrada da voz de Elis Regina na canção *O que foi feito de vera (De Vera)*, numa versão que gravou em parceria com Milton em 1978, no disco *Clube da Esquina nº 2*. A mesma voz que abria, fechava o espetáculo *Tambores de Minas*. Na cena em que Milton recebe os aplausos da platéia⁵⁹, executa-se a gravação de Elis Regina para a canção *Redescobrir*.⁶⁰

⁵⁵ Milton assina a letra da canção que foi gravada por Marina Machado no álbum *Pássaro Pênsil*, de Flávio Henrique, de 2007.

⁵⁶ A canção de Beto Guedes também esteve presente em seu álbum *Dias de Paz*, de 1998. A letra dessa canção não faz referência direta ao nome de Elis Regina. Mas se havia alguma dúvida de que a canção era dedicada a ela, essa se desfaria na gravação de 1998. Nela, Beto, delicadamente, emite o nome da intérprete em certa passagem.

⁵⁷ Na biografia do cantor é citado que em exame nos Estados Unidos foi detectado diabetes do tipo 2 associado a uma anorexia. Entre avanços e retrocessos no tratamento, muitos deles provocados pelas especulações da imprensa sobre sua doença, o cantor ainda sofreria uma embolia pulmonar. Chegou a pesar menos de 40 quilos. (Maria Dolores Pires do Rio Duarte. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Op. cit.)

⁵⁸ Frase do texto assinado por Milton Nascimento, presente no encarte do CD *Tambores de Minas*, lançado pela WEA em 1998.

⁵⁹ O DVD que registra o espetáculo em sua íntegra foi lançado em 2002.

⁶⁰ Atravessando as fronteiras temporais, o encontro entre Elis Regina e Milton Nascimento mais uma vez se deu na atualidade, graças à tecnologia. Embrenhado nesta pesquisa, num momento de descanso, ao navegar pela internet, deparei-me com uma notícia veiculada pelo jornal *Diário da Manhã*, de Goiânia: “Tecnologia une vozes de Elis e Milton em dueto”. Trata-se de um projeto de Marcelo Fróes, de tributo de artistas brasileiros aos 40 anos do disco *Abbey Road*, dos Beatles. Entre outros artistas, participa da homenagem o cantor Milton Nascimento. A ele foi proposto um dueto com Elis Regina. Para isso, aproveitariam a gravação que a intérprete fez para a canção *Golden Slumbers* em seu álbum *Ela*, de 1971. Dessa gravação retirariam a voz de Elis para, a partir dela, conceber novos arranjos para esse dueto. “Foi Elis quem norteou nosso trabalho inteiro, já que sua voz deu a partida para tudo, era nossa guia e parecia que estava entre a gente”, diria, Clemente Magalhães, produtor envolvido na gravação dessa

Ao longo deste capítulo, percebemos que a ponte que ligava Elis Regina a Milton Nascimento foi franqueada ao restante Clube da Esquina. Pela condução de nossa narrativa não seria exagero integrarmos a intérprete ao grupo aqui mencionado. Fora das amarras de um movimento musical, o Clube da Esquina se fez de maneira informal, como lugar de encontro, e em uma de suas esquinas estava Elis Regina, uma amiga/membro do Clube.

Estação 4: no canto, a oração.

Após a execução de *Vento de Maio*, uma canção fazia-se oração: *Se eu quiser falar com Deus*, de Gilberto Gil. Suavemente, o piano introduzia, assenhoreando-se do arranjo. O andamento proposto, os recursos vocais usados por Elis Regina e a forma como a guitarra é introduzida na atmosfera montada, fazem de *Se eu quiser falar com Deus* um *blues*. Estamos diante de um bloco de canções – além da canção em questão daria seqüência ao espetáculo *Flora*, também de Gilberto Gil, *Valsa para Eurídice*, de Vinicius de Moraes, e *Canção de América*, de Milton Nascimento e Fernando Brant – onde se instala uma atmosfera mais intimista. Na letra da canção de Gilberto Gil, o despojamento que leva à transcendência, canal possível para instaurar o diálogo com Deus. Somem-se a isso as dificuldades experimentadas no cotidiano.

*Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós dos sapatos
Da gravata
Dos desejos
Dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus
Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
Que o diabo amassou
Tenho que virar o cão
Tenho que lamber o chão*

faixa do disco/homenagem. (Clemente Magalhães Apud “Tecnologia une vozes de Elis e Milton em dueto.” *Diário da Manhã*. 07/07/2009.

Disponível em http://www.dm.com.br/materias/show/t/tecnologia_une_vozes_de_elis_e_milton_em_dueto).

*Dos palácios
 Dos castelos suntuosos
 Dos meus sonhos.
 (...)*

Em *Se eu quiser falar com Deus*, sobressai a cantora. Naquela ambiência *blues*, Elis Regina se lança à corda bamba. Diante do abismo, um passo adiante, mergulho na incerteza através de um cantar visceral. Seus guias seriam o improviso e a exploração de variadas tonalidades de sua voz. Um teste de limites na relação de dosagem entre emoção e técnica. Vôo arriscado pelo território que tanto conhecia: a música. O verso que lembra que, para falar com Deus, “tenho que subir aos céus/ Sem cordas para segurar”, parece ser a síntese desse momento do espetáculo de Elis Regina. Se não tinha corda, tinha a voz. Ao final, bem ao estilo *blues*, improvisa, mostra seu domínio sobre o canto, que, naquele momento, vertia-se em oração, o tal ponto de transcendência necessário para a comunicação com o divino. Fazia-se assim devota do próprio canto.

Cantar não é trabalho: É devoção, é sacerdócio. E ser artista foi o que me deixou de pé. Foi para isso que eu vim. Filho é tão forte quanto. O resto é resto. (...) Quando o maestro conta quatro, danou-se. Tem até vomitório. Mas tenho o prazer de me danar e me recompor sozinha. Não há ninguém que me tire disso. Nem pai, nem mãe, nem homem. Só febre de filho. E quem se atravessar no meio para dividir e diminuir vai ser atropelado tal como um trator passando sobre uma margarida. No final o que me vai sobrar é subir ao palco e cantar, como Edith Piaf.⁶¹

Eis a relação da intérprete com o canto. Nesse bloco de canções também faria uma singela homenagem a um grande nome da música que no ano anterior havia falecido, seu amigo Vinicius de Moraes. Para tanto, cantou *Valsa de Eurídice* – canção de autoria de Vinicius que se constrói sob o tema da despedida – numa emocionante interpretação em que foi acompanhada apenas do violão.

*(...)
 Não há nada que conforte
 A falta dos olhos seus
 Pensa que a saudade
 Mais do que a própria morte
 Pode matar-me*

⁶¹ Elis Regina Apud Deborah Dumar. “Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso.” *Jornal do Brasil*. Op. cit.

Adeus

Assim comunicavam os versos finais da canção. Nos prolongamentos finais da voz de Elis a cantar o verso de adeus, já são introduzidos os primeiros acordes da canção que daria prosseguimento ao *Trem Azul: Canção da América*. A passagem funciona como um *enjambement*, estendendo a homenagem, que assume contornos mais leves a partir da constatação de que “qualquer dia amigo a gente vai se encontrar”. Encontro esse possível, inclusive, pelas memórias evocadas por aquelas canções. Na gravação do disco *Trem Azul*, esse fica como um de seus grandes momentos. Emocionada, Elis Regina introduz os primeiros versos aplaudida pelo público, que logo a acompanharia, em comunhão, na entoação da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Estação 5: “Agora sou uma estrela”

Depois desse momento intimista, o espetáculo retomaria uma atmosfera mais irreverente, com canções como *Me deixas louca*, *Sai dessa*, essa última de Natan Marques e Ana Terra, e *Aqui é o país do futebol*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Após essa passagem, Elis Regina recita um texto assinado pelo diretor do espetáculo, Fernando Faro, e que nos conduzirá a mais uma estação do percurso de *Trem Azul*.

Agora o braço não é mais o braço erguido num grito de gol. Agora o braço é uma linha, um traço, um rastro espalhado em brilhante. E todas as figuras são assim: desenhos de luz, agrupamentos de pontos, de partículas, um quadro de impulsos, um processamento de sinais. E assim – dizem – recontam a vida. Agora retiram de mim a cobertura de carne, escorrem todo o sangue, afinam os ossos em fios luminosos e aí estou, pelas casas, pelo salão, pelas cidades, parecida comigo. Um rascunho. Uma forma nebulosa, feita de luz e sombra. Como uma estrela. Agora eu sou uma estrela.⁶²

Introduz-se, então, a canção *Baila comigo*, de Rita Lee, em versão instrumental. Os monitores de tevê que compõem a cena são ligados, transmitindo imagens daquele mesmo palco⁶³. Trata-se de uma reflexão sobre a construção de uma estrela e do papel que desempenha a tevê nesse processo. Nesse momento, Elis Regina se põe a cantar vários trechos de canções numa espécie de *pot-pourri*. Tais canções são intercaladas por vinhetas de programas de televisão,

⁶² Texto de Fernando Faro recitado por Elis no espetáculo *Trem Azul* em 1981 e reproduzido no encarte do cd homônimo.

⁶³ Lea Penteado. “Trem Azul: um show simples, na medida para Elis Regina.” *O Globo*. Op. cit.

como Os Trapalhões, Fantástico e Jornal Nacional. Ficaria assim a seqüência: *Amante à moda antiga* (Roberto Carlos/Erasmus Carlos), *Fantástico* (Mello/Boni), *Começar de Novo* (Ivan Lins/Vitor Martins), *Trapalhões* (José Meneses), *Menino do Rio* (Caetano Veloso) *The Fuzz* (Vinheta do Jornal Nacional), e *Lança Perfume* (Rita Lee e Roberto Carvalho). O que elas tinham em comum? Todas elas fizeram sucesso a partir de um vínculo com a televisão, mais especificamente com a Rede Globo. Algumas foram temas de novela, caso de *Baila comigo* (1981), abertura de novela homônima, e *Menino do Rio*, tema de abertura de outra novela, *Água Viva* (1980), ou mesmo *Começar de novo*, que, na voz de Simone, abria a série *Malu Mulher*, estrelada por Regina Duarte.

Aqui, a reflexão se dá de forma bem-humorada. Nas gravações dessas canções, percebe-se que por vezes Elis Regina brinca com a emissão de sua voz, tirando gargalhadas da platéia. Há momentos em *Menino do Rio*, por exemplo, que imita a intérprete da versão que abria a novela *Água Viva*, Baby Consuelo. Nas execuções das vinhetas de programas de televisão, aparecem como elemento principal da ambiência sonora os metais. Matérias de jornais do período nos dão conta da atmosfera dessa parte do espetáculo e ainda de algumas dessas imitações de Elis.

Como primeira música na fase de “estrela”, ela imita Roberto Carlos em “Amante à moda antiga”, com muito humor. É este o clima que continua em “Começar de novo”, “Menino do Rio” e “Lança Perfume”, intercaladas, respectivamente com vinhetas dos programas “Fantástico”, em que usa como adereço uma máscara, réplica das utilizadas pelas bailarinas que fazem a abertura do programa; “Os Trapalhões”, em que imita Renato Aragão ao colocar sobre o macacão uma enorme gravata; e “Jornal Nacional”, copiando os gestos de Cid Moreira ao colocar um paletó dourado.⁶⁴

De certa forma os cacoetes e caricaturas ali apresentados aproximam-se do que, no texto de Fernando Faro, é constatado: a construção de uma estrela se dava através de uma demarcação do território do artista via televisão, processo que podia levar à rotulação ou mesmo à estigmatização. Na época em que foi a Porto Alegre com o seu *Trem Azul*, Elis Regina foi questionada sobre o significado da frase “Agora sou uma estrela” em seu *show*. Eis a resposta:

É o processo de transformação, né? Quer dizer, a partir do momento que você faz, que você entra para esta coisa, essa maquininha de fazer doido, você deixa de ser uma pessoa e você passa a ser impulsos. São traços, são figuras que se movimentam e que, de repente, são um arremedo de você. É um rascunho do que você é como pessoa (...). Eu falo que sou

⁶⁴ Idem, *ibidem*.

traço, que eu sou um traço luminoso como uma estrela. “Agora eu sou uma estrela.” Quer dizer, quando eu deixo de ser eu é que eu sou uma estrela.⁶⁵

O processo de construção da imagem de um artista dava-se, então, a partir de uma seleção de acontecimentos, fatos, posturas, etc, numa fórmula mastigada dirigida a determinados segmentos do público. Tal procedimento não se fazia exclusivamente em relação à vida ampla do artista, alcançando suas angústias diárias e rotina, mas estendia-se à sua própria arte, que por esses veículos poderia ser recortada. Nesse recorte, viria a limitação. Novamente o rótulo: cantor romântico, cantor de samba, brega, sentimental, mau-caráter etc.⁶⁶ Assim, os cacoetes apresentados por Elis Regina na *performance* do dito *pot-pourri* acenam para esta construção de uma estrela, aqui vertida em estereótipo, uma forma de *representação social*. Mas, sendo esse *pot-pourri* uma seleção de canções associadas a programas de televisão, ele também sinaliza para um dos fenômenos existentes nessa relação entre tevê e música: a desvinculação do artista de sua obra. Ou seja, por vezes o público identifica aquelas canções por elas serem de tal novela ou tema do personagem fulano ou do par romântico do momento. O cantor e/ou compositor e sua obra ficam como informação secundária.⁶⁷ Evidentemente, sendo o público também composto por espectadores ativos, variadas formas de percepção/leituras da presença dessas canções em novelas, para ficarmos com um exemplo, são possíveis.

⁶⁵ Elis Regina no *Jornal do Almoço*. Op. cit.

⁶⁶ Tais reflexões apresentam sintonia com as colocações feitas a respeito das representações sociais. A idéia de representação apresentada pelo historiador Roger Chartier nos permite pensá-la, justamente, como a forma pela qual temos acesso à dita realidade. Para este autor, as representações aparecem associadas “às classificações, divisões, e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real.” (Roger Chartier. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990, p.17). Ao falar de representações sociais, Denise Jodelet destaca que o homem tem a necessidade de se informar sobre o mundo a sua volta. Para ela, “além de nos ajustarmos a ele, precisamos saber como nos comportar, dominá-lo física ou intelectualmente, identificar e resolver os problemas que se apresentam: é por isso que criamos representações.” (Denise Jodelet. “Representações Sociais: um domínio em expansão” In: *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001, p.17). Neste sentido, Sandra Pesavento acrescenta que “as representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva.” (Sandra Jatahy Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.39).

⁶⁷ Esse acontecimento se aproxima de algumas reflexões propostas por Ecléa Bosi a respeito do *Kitsch*. Para a autora esse fenômeno é “uma técnica de solicitação ideológica e emotiva que procura adequar-se ao universo de aspiração do público médio e estimular nele a procura comercial.” (Ecléa Bosi. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Segunda edição. Editora Vozes, 1973, p.69) A mesma autora ainda destacaria que “Aparentemente, ele [*Kitsch*] põe à disposição os frutos de uma cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava”. (idem, *ibidem*, p.70.) No caso da música, vimos ao longo deste trabalho que esta se fazia como arte e produto ao mesmo tempo. Assim, das colocações de Ecléa Bosi sobre o *Kitsch* nos são caras, sobretudo, a percepção de que nesse fenômeno há um deslocamento dos sentidos atribuídos a um bem cultural quando este é apropriado por um outro meio – a televisão, por exemplo.

As constatações formuladas em *Trem Azul* não fariam da televisão um meio indesejável de divulgação da música. Pelo contrário, ao colocarem em pauta as formas de utilizá-la, enfatizavam o importante papel desse veículo de comunicação para tal fim, sobretudo em razão de seu alcance junto ao público.



Imagem 4. Elis brinca no momento “estrela”

Naquele ano de 1981, Elis Regina daria mais um passo em direção a um diálogo com a rede Globo. Em matéria de Lea Penteadó,⁶⁸ aparece uma fotografia de Elis ao lado de João Araújo e José Bonifácio de Oliveira sobrinho, o Boni. Tratava-se da firmação de contrato da cantora com a gravadora Som Livre, o que significava ter seu trabalho divulgado na Globo de forma mais sistemática. Segundo a matéria aqui citada, em seu contrato a intérprete ficava livre para assinar com outras gravadoras em caso de lançamento de disco no exterior, como fez no caso da proposta de um disco a ser gravado em espanhol pela EMI-Odeon, “desde que a proposta apresentada não tenha, por parte da Som Livre, uma contra-proposta à mesma altura”⁶⁹. Aquele seria o momento de reafirmação de uma postura ativa levada a termo com as gravadoras. No fim de seu contrato com a WEA, Elis ficou um bom tempo sem manter uma relação

⁶⁸ Lea Penteadó. “Elis Regina estréia hoje no João Caetano”. *O Globo*. Op. cit.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

institucionalizada com uma gravadora – em entrevista de setembro de 1980,⁷⁰ ela já fala do fim de seu contrato com a WEA e só assina com a Som Livre em outubro do ano seguinte, ou seja, a intérprete ficou por volta de um ano sem contrato fixo com uma gravadora. Seu último disco, o *Elis*, de 1980, como vimos, seria gravado como cumprimento de um contrato firmado com a EMI-Odeon em momento anterior.

Ciente de seu lugar de cantora de prestígio, Elis Regina se permitia arriscar. Seus posicionamentos no diálogo com as gravadoras se alicerçavam, mais uma vez, na idéia de reivindicar boas condições de trabalho.

Olha, eu cheguei num ponto da minha carreira em que preciso de uma gravadora que não me obrigue a lançar um disco às pressas fazendo com que eu saia feito uma louca atrás de repertório. (...) Sabe, colega, fazer música não é linha de montagem, não. Eu acho que o Lp *Essa Mulher* foi feito meio nessa base. Nunca mais quero ter de “parir” um disco. Realmente, eu estou numa **nice**. Sou uma mulher rica, tenho muito mais do que pretendia ter e, daqui para frente, eu quero cuidar mais do meu trabalho.⁷¹

Tais posicionamentos seriam também válidos para sua relação com a televisão. A busca era por um diálogo que permitisse realizar um trabalho condizente com suas idéias. Nessa relação, no momento do espetáculo *Trem Azul*, ao risco da rotulação que vislumbramos em algumas das passagens anteriores somava-se a oportunidade única de ser vista em todo o país:

A televisão se transformou num meio de comunicação de grande poder e hoje as pessoas de Belém do Pará ou de lugares mais longe ainda, que tinham modos de vida muito próprios, passaram a viver em função do que ocorre no Jardim Botânico do Rio. A TV se transformou num hábito e a gente convive com ela. Mas não haveria nenhum sentido da minha parte fazer uma crítica à televisão. Até porque daqui a dez minutos eu posso estar lá, dentro dela.⁷²

A cantora, que fora lançada pela televisão, mais uma vez se abria para uma reflexão sobre esse meio de comunicação, vendo-o agora, mais precisamente a Rede Globo, como uma forma de integrar o país, a partir da transmissão e ensinamento de *modos de vida*. A essa discussão, Fernando Faro acrescenta uma reflexão sobre o próprio título do espetáculo.

O nome do show, além de ser título da música de Lô Borges e Ronaldo Bastos, une duas noções básicas, presentes na concepção do show: o trem, que significa uma eterna viagem,

⁷⁰ “Elis numa entrevista a Laura Greenhalgh”. *Jornal da Tarde*. Op. cit.

⁷¹ Elis Apud Laura Greenhalgh. *Ibidem*.

⁷² Elis Regina Apud Dirceu Soares. “Elis ainda longe do palco”. *Folha de S. Paulo*. Op. cit.

a busca constante por coisas novas; e o azul, constante em nossas vidas, das imagens de tevê.⁷³

A fala de Fernando Faro se comunica com a concepção do cenário de Elifas Andreato. As tevês que compunham o cenário de *Trem Azul* eram postas sobre manequins, representando assim suas cabeças, numa crítica à forte atuação desse aparelho na formação do pensamento das pessoas. A mesma imagem já podia ser vista em diferentes e distantes lugares do país, desde os prédios modernos das grandes cidades brasileiras até os lugarejos, onde, naqueles anos oitenta, era comum presenciar cenas como as que retratam a tevê posta no centro de uma praça pública, numa espécie de monumentalização do aparelho que se fazia de janela para outros mundos. Nesse processo, a negociação entre culturas – uma local, representada pelos hábitos e costumes considerados típicos de uma dada região, e uma nacional, global, resultante de um processo de elaboração gerado pela televisão.⁷⁴ Assim, o desprezioso *Trem Azul* de Elis Regina se punha nesse momento a debater uma temática, resguardando porém, o tom de brincadeira e leveza como forma de comunicar.

Dando prosseguimento ao espetáculo, após esse *pot-pourri* é executada uma versão instrumental de *Nove Luas*, de Natan Marques, espécie de prelúdio para a próxima canção, *O que foi feito devera*. Também presente em *Saudade do Brasil*, esta última canção em *Trem Azul* pode ser lida como a tomada de consciência sobre as questões que envolvem a construção de “estrelas”. Novamente, vem: “E o que foi feito é preciso conhecer para melhor prosseguir”. A partir da consciência do fato, a possibilidade de se pensar em formas de driblá-lo e criar condições para uma relação produtiva com os meios de comunicação. Através de *O que foi feito devera* a estrela ganha carne e transforma-se em gente, humaniza-se. Mas a canção também serve de porta para um momento onde se celebra, sobretudo, o canto. “Monitores desligados, tentando com isso deixar a imagem de estrela para ser apenas a intérprete que sabe como poucas

⁷³ Fernando Faro Apud “Elis num show de “vibrações positivas”.” *Jornal da Tarde* (22/07/1981). A esta matéria tive acesso através do Box Elis Edição especial, já mencionado anteriormente.

⁷⁴ Tal percepção nos faz recorrer a reflexões sobre as identidades diante da globalização. Para Stuart Hall, os fluxos culturais e de consumo entre as nações, que aparecem como efeitos da globalização, permitiram o surgimento de identidades compartilhadas. (Stuart Hall. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997). Alinhada a essa perspectiva, Kathryn Woodward acrescenta que “a homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade”. (Kathryn Woodward. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p.21.)

utilizar todas as técnicas vocais”⁷⁵ – eis a leitura de Lea Penteadó para esse momento de *Trem Azul*.

Essa versão de *O que foi feito devera* apresenta modificações em seu andamento se a relacionarmos com aquela apresentada em *Saudade do Brasil*, por exemplo. Se, no *Trem Azul*, já no início da execução percebemos essas alterações, aos poucos a ambiência sonora vai se aquecendo ainda mais, dando àquela interpretação um ar empolgante. Mais uma vez Elis Regina vale-se de sua versatilidade para incrementar seu canto: ao final, em meio aos “lá-rá-lá-rás”, põe-se em improviso, valendo-se, por vezes, de uma percussão vocal, em que sua emissão vocal assemelha-se ao som de uma cuíca. Dá-se, portanto, ao direito de experimentar os diferentes usos da voz, numa entrega que se abre em convite ao público sob uma atmosfera de euforia que ali vai-se construindo. Essa ambiência aquece-se ainda mais pela execução da canção seguinte, *Caxangá*, também de Milton Nascimento e Fernando Brant.

(...)
Em volta do fogo todo mundo abrindo o jogo
Conto o que tem pra contar
Casos e desejos
Coisas dessa vida e da outra
Mas nada de assustar
Quem não é sincero
Sai da brincadeira correndo
Pois pode se queimar, queimar.
 (...)

Novamente, a entrega de Elis Regina. Sua voz anunciava o crescendo que tomaria conta do espetáculo *Trem Azul*. Ao final da canção, ela e Natan Marques se colocam num diálogo vocal em forma de solfejos.⁷⁶ Na resposta que cada um dava ao outro, acelerava-se ainda mais o andamento da canção. O que poderia vir depois? O cume parecia ter sido atingido. É como se naquele instante o apito do *Trem Azul* anunciasse a última estação. Agora só a catarse final. E a canção que daria prosseguimento ao espetáculo parecia propícia a essa tarefa: *Maria, Maria*.

Mas eis que nesse momento a condução do *Trem Azul* é por alguns instantes quebrada. No princípio da execução de *Maria, Maria*, opta-se por uma desaceleração do andamento da canção. Tal recurso põe em foco a intérprete. Os arranjos criam uma ambiência sonora que lhe emoldura

⁷⁵ Lea Penteadó. “Trem Azul: Um show simples, na medida para Elis Regina.” *O Globo*. Op. cit.

⁷⁶ Elis Regina já havia gravado essa canção em seu álbum de 1977. Nessa versão ela contou com a participação especial de Milton Nascimento e Sirlan nos vocais.

a voz. Elis Regina não se faz de rogada: derrama-se numa interpretação emocionada de *Maria, Maria*. É como se aos poucos sua voz fosse preenchendo espaços até tomar conta do palco, numa espécie de sacralização da música. Aqui a cantora se rendia à própria voz, num despojamento já experimentado na interpretação de *Se eu quisesse falar com Deus*. Vale aqui a transcrição de um trecho de uma entrevista concedida a Clarice Lispector, que se mostra curiosa em entender o que o palco significaria para Elis Regina:

- Se não pisasse no palco, o que faria de sua vida?
- Não sei. Realmente não tenho a menor idéia.
- Pensa agora então.
- É que o palco está tão ligado à minha maneira de ser, à minha evolução, aos meus traumas, que eu acho que me separar de um palco é a mesma coisa que castrar um garanhão: ele deixa de ter razão de existir.⁷⁷

No palco, lugar de tamanha importância, o canto tinha que ser com garra. Dessa forma, a força da personagem da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant era canalizada para uma interpretação em que Elis Regina procuraria traduzir sua maneira de se relacionar com o ofício de cantar. Fazia-se assim a *Maria, Maria* da música.

Aos poucos o andamento da canção vai se acelerando numa retomada das linhas de condução propostas em *O que foi feito de vera* e *Caxangá*. O contágio pela alegria então se faz e o momento final do espetáculo, novamente, anuncia-se. No disco que registra a experiência de *Trem Azul*, após *Maria, Maria* Elis Regina se põe a cantar o refrão da canção que dera nome ao espetáculo (você pega o trem azul/ O sol na cabeça/ o sol pega o trem azul/ Você na cabeça/ O sol na cabeça.). No movimento do trem, o encerramento do espetáculo, porém sem destino final – ao invés do ponto, uma preferência pelas reticências de uma eterna viagem.



Imagem 5. Maria, Maria da música

⁷⁷ Clarice Lispector: Entrevistas. [organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.120

Considerações Finais

As pessoas não admitem que seu fichário fique desorganizado. Se ouvirem falar que sou isso ou aquilo, me arquivam como pessoa difícil, antipática, sei lá o quê. Procurar saber a verdade, acrescentar coisas novas, apagar as velhas dá trabalho. Ninguém está preocupado em saber com quem está a verdade, mas viver é tão mais interessante que vou passar em cima dessas coisas sem dor. Além disso, normalmente os bem-sucedidos provocam esse tipo de reação. Se considerarmos que não sendo uma pessoa com nome importante, família ilustre, que não passo de um paisano a mais e, mesmo assim, dei a volta por cima, a cabeça das pessoas não agüenta. É natural. Um grupo conhecido de pessoas não me transa muito porque olham na minha cara e sacam que não gosto delas. É um problema de estilo. Um lance de energia. Para quem passo coisas positivas, tudo fica perfeito. No fundo, acabo escolhendo quem merece gostar de mim.¹

Em sua auto-análise, Elis Regina coloca-se contrária aos que tentam compreender sua figura a partir de uma rotulação, forma limitada de denominar, espécie de estigma. No decorrer de sua fala, a artista vê neste fenômeno um esforço por domar a fluidez que envolve os processos de formação identitária. Ao invés da simplicidade do rótulo, Elis Regina preferiu a complexidade da fluidez, tanto no entendimento de sua identidade artística quanto na forma como pensou o Brasil, a cultura brasileira, o cotidiano, a indústria cultural ou mesmo a política. Nesse intuito, em sua fala a intérprete sublinha ainda a importância de um espírito revisionista, posicionamento coerente com a percepção do mundo a partir da mobilidade das relações que caracterizam a vida cotidiana.

Nos espetáculos que aqui foram analisados, vi-me diante de uma intérprete de espírito inquieto, mostrando-se disposta, a todo momento, a acrescentar novas experiências à sua bagagem cultural, mesmo que isso não se desse de forma fácil e exigisse dela todo um processo de digestão da novidade antes de nela se lançar. Nesse ponto, colocou-se numa fronteira, lugar de impasse onde se entrelaçam as temporalidades. Em seus discursos de mudança e de busca pela novidade, o passado não é negado e sim (re)significado a partir do presente. Foi o que vimos nos enquadramentos de memória de *Saudade do Brasil*, por exemplo, mas também nos questionamentos propostos pela tensão constituída em *Transversal do Tempo*, ou mesmo no olhar lançado para a trajetória do artista brasileiro em *Falso Brillhante*. Ao invés de cristalizar os tempos referenciados nesses espetáculos, dispõe-se a reinterpretá-los a partir do presente em

¹ Elis Regina Apud Emilia Silveira. “A volta ao passado com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina.” O Globo. (20/03/1980)

questão. Isto dá mobilidade à interpretação desse passado e mesmo às percepções sobre a identidade e a cultura brasileiras. O passado recebe importante tratamento nas percepções da intérprete, tanto na compreensão sobre sua carreira quanto no que se refere ao Brasil, pois ele é a referência por excelência, espécie de ingrediente indispensável na (re)construção de identidades.

Memória está aí, né, para ser preservada. Porque senão a gente perde a história e a gente perdendo a história a gente deixa de ser a gente. A gente perde o referencial e vira o quê? Vira cortiça. Fica boiando em cima d'água. Falo cortiça porque estamos numa estação de rádio. Porque, senão... ao vivo eu falaria outra coisa, mas não posso falar porque a tesoura pintará, não é?²

O processo identitário aqui é entendido como uma forma de pertencimento responsável por dar sentido à vida. Tal processo se faz presente no campo das artes em geral e o que se viu é que a música mostrou ser importante índice identitário na vida e na obra de Elis Regina. Novamente, entra em cena a fluidez das identidades. Em *Falso Brillhante*, por exemplo, vemos ser executado um *pot-pourri* que reúne alguns clássicos do cancionário brasileiro, mas pela forma como foi interpretado – através da chacota e da brincadeira, que mais questionam o modelo de país neles emoldurados do que as canções em si – toma forma de uma crítica à cristalização desses clássicos. Questão próxima pode ser vislumbrada no tratamento que recebeu *Aquarela do Brasil* em *Saudade do Brasil*. As alterações ali feitas aproveitaram a fluidez dos sentidos e, assim, ambientaram a canção no cenário do espetáculo. Na (re)significação ganhava-se a longevidade. Ou seja, o passado ali referenciado faz sentido a partir de sua relação com o presente, que o torna vivo, pulsante e preñado de significados ainda por serem explorados.

Longevidade: seria essa a busca de Elis Regina para seu próprio canto? Para esse fim, fugiria dos braços da cristalização, escapando por consequência da datação. Assim, ela se reatualizaria constantemente, tornando-se eterna. Eis uma leitura possível, mas nunca previsível. O que convém assinalar aqui é uma disposição da cantora em se posicionar num entrelugar, espaço propício à reflexão. Em tal patamar, ela se resguarda do sestro de reproduzir fórmulas com as quais não se identifica, ao mesmo tempo que privilegia uma representação de si mesma como artista. Essa representação se revigora no tempo, na medida em que se faz ponte numa região de fronteira, de onde se entrevê um futuro que buscará na história matrizes de tradução. Sob tal perspectiva, a obra da cantora buscaria, então, uma permanência. Essa tendência vem

² Elis Regina em entrevista concedida à Rádio Nacional em 1980. (disponível no site www.youtube.com)

esboçada desde os anos sessenta e, no raciocínio da intérprete, se viabilizaria pelo trabalho com os elementos estético-formais das canções, ou mesmo pela forma de cantar essas canções. É o que vemos, por exemplo, em sua fala sobre a canção brasileira daquele momento:

Existem duas correntes. Existe a corrente que acha que a música tem que ser popular, ou seja, aquela que seja fácil, simples, para que as pessoas possam cantar. Independente, evidentemente, de sua qualidade, porque o mais importante é que todo mundo cante. E o grupo que acha que música, mesmo com raízes populares, quer dizer, que as pessoas possam cantar, tem que ter um mínimo de requinte, um mínimo de elaboração. Eu acho que as duas correntes estão certas, evidentemente, dentro da medida do possível. A música deve ser elaborada, deve ser uma música trabalhada para que seja uma obra de arte, seja considerada uma obra de arte. Deve ter um mínimo de condições melódicas e harmônicas para que ela subsista, independente da febre que ela possa provocar no seu aparecimento. E que seja, sobretudo, evidentemente, de raízes populares, que as pessoas possam cantar, mas, sobretudo, que elas cantem hoje, cantem daqui a cinco anos, daqui a dez anos, daqui a vinte anos. É que uma música, para ser popular, não precisa ser ruim. Ela pode ser de boa qualidade, ter raízes na sua terra, que as pessoas cantem sem ser medíocres, sem ser ridículas, sem ser apelativas como a gente diz. (...) Então, eu acho que a preocupação deles é de, no mínimo, fazer uma música que seja popular, que as pessoas cantem, e tudo o mais, mas que tenha um gostinho de eternidade. Porque, senão, fica meio armazém de secos e molhados, sabe? Vendendo feijão, um quilo de feijão para uma semana. Aí depois compra mais um quilo de feijão para mais uma semana. Nem sempre, às vezes, o feijão é o que é o melhor para as pessoas. Às vezes um bife com verduras é bem melhor. Mantém a silhueta mais em ordem.³

No discurso da intérprete, longevidade e qualidade caminham de braços dados. Noutro momento, em entrevista concedida a Clarice Lispector, Elis Regina é indagada sobre sua *performance*:

- Você mudou de estilo de cantar. Por exemplo, não usa tanto os braços. Por que a mudança? Para sair da rotina ou porque você ficou mais moderna?
 - A gente vai vivendo – e eu sou uma pessoa que vive intensamente, tirando o máximo de tudo – a gente vai vivendo e modifica-se a cada dia. Juntando-se a isso a pouca idade e maturidade incompleta no meu início de carreira, é absolutamente normal, penso eu, que eu esteja me modificando sempre. Acho que nenhum ser tem o direito de se cristalizar nem os outros têm o direito de exigir isso dele.⁴

Daí sua colocação no campo da fluidez, da fronteira, entendida como área de movimentação. Se a fronteira constrói pontes, provoca encontros, como os que visualizamos no

³ Fala de Elis Regina em Documentário sobre a artista, de 1968, produzido por um canal de TV português.

⁴ *Entrevistas*: Clarice Lispector. [organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.121. Embora o livro não indique, outras fontes que fazem referência a essa entrevista a remetem ao ano de 1969.

decorrer desta pesquisa, ela também é o campo do indefinido. Numa fronteira temporal, o indefinido se faz como lugar de múltiplas experiências, e mais, torna-se sinônimo para não-datado. Para atingir a longevidade, Elis Regina se dispõe a maturar seu fazer, cantar, mirando a perfeição. Estava aí a possibilidade de se eternizar. “Dizem que a perfeição é uma meta. Eu estava à cata dela. Continuo à cata. Não sei se eu vou chegar lá algum dia.”⁵ Eis o posicionamento de Elis em sua última entrevista, concedida em janeiro de 1982. Sua inquietude e a busca pela novidade passam, em seu raciocínio, pelo desenho do lugar do intérprete. Nessa mesma entrevista, a cantora fala também de algumas dificuldades enfrentadas pelos compositores naquele cenário e a partir daí esboça sua reflexão sobre um dos papéis do intérprete:

Eu acho que existe um afunilamento. A cada dia que passa, mais a coisa está afunilando, afunilando, afunilando... quer dizer, poucas pessoas vão conseguir passar por esse orifício pequeno que é a boca do funil. Tem muita gente compondo, muita gente fazendo um trabalho de qualidade e tudo. Pouca gente com condições de fazer, de arcar com as despesas de uma produção independente para colocar um disco na rua. Então, eu acho que a função do intérprete é procurar autores. Até existe uma peça com esse nome, né? Não sei quantos intérpretes à procura de não sei quantos autores. Somos esses. É esse o caso da gente. Porque inclusive é a questão fundamental para a própria sobrevivência da gente.⁶

Ao longo de sua carreira, Elis Regina sempre reservou um espaço para o novo compositor. Alguns deles se tornaram presenças constantes em seu repertório, caso de Milton Nascimento e da dupla João Bosco e Aldir Blanc, por exemplo. Esse investimento contribuiria para que ela mantivesse o viço de seu canto e colocaria a versatilidade como praticamente uma necessidade para aquele ou aquela que se definisse como intérprete, numa proximidade com a experiência do *crooner*. O intérprete, na concepção de Elis Regina, tinha que ser versátil. Transitar por diversos territórios da canção seria uma característica dele, pois, ao gravar diferentes e novos compositores, conhecia outros estilos musicais e atravessava temporalidades. Evidentemente, sendo uma cantora de prestígio, aclamada por seu público e boa parte da classe musical, Elis Regina, em certo ponto de sua carreira, poderia simplesmente optar por revisitar a obra de compositores de sua predileção. E ela o fez, mas sem deixar de reservar espaço para o novo compositor, experimentando novos desafios como intérprete, e mais, contribuindo para a renovação da música brasileira, já que, diante das barreiras impostas pelo mercado, o intérprete

⁵ Programa Jogo da Verdade, da TV Cultura. Lançado em DVD pela TRAMA, em parceria com a TV Cultura no ano 2006.

⁶ Idem, *ibidem*.

era um canal possível de divulgação do novo compositor. Aliado a tudo isso, Elis via ainda outro importante dado nessa relação entre intérprete e novos compositores:

Gravei compositores menos preconceituosos porque tem muita gente no Brasil que segura a sua obra como se ela fosse a sua própria capacidade de reprodução, que não admite que uma música possa ter várias interpretações, várias leituras diferentes.⁷

Nessa passagem, a intérprete se refere ao seu disco *Elis*, de 1980, o último que lançou em sua carreira, levantando, nas entrelinhas, a importância de o intérprete desfrutar de uma certa liberdade criativa ao gravar uma canção elaborada por terceiros. Tal liberdade poderia ser experimentada tanto no contato com um novo compositor quanto com outros nomes consagrados que admitissem a intervenção pessoal do intérprete mediante explorações de diferentes possibilidades de interpretar as canções. Estamos novamente diante de um discurso pautado pela idéia de apropriação de uma canção conforme um determinado projeto ou posicionamento do cantor, considerando a mobilidade de sentidos evocados de uma canção. Ciente disso, Elis Regina releva em sua fala o seu lugar como intérprete criadora ou, como disse Rita Lee em momento anterior nesta pesquisa (capítulo 3), atua como *co-autora* das canções que escolhia para compor o seu repertório. Não bastava cantar uma bela canção; o intérprete deveria interagir com uma espécie de roteiro inicial (letra e música), cujo resultado se cumpriria, efetivamente, numa *performance*. É desta maneira que podemos compreender como às vezes uma canção gruda indelevelmente num cantor sem que tenha sido composta por ele. O intérprete passa, então, a impressão de que aquela canção fora feita especialmente para ele cantar e, para isso, vale-se de um esforço interpretativo, um tratamento especial em que acrescenta àquela canção a sua leitura.

Afinada com esse processo dinâmico em que o intérprete atua na elaboração da canção, Elis Regina adota uma postura ativa também na sua relação com a indústria cultural, aqui encarnada nas figuras das gravadoras e da televisão, comportamento que se revela em alguns momentos como o de mudança de gravadora – da Philips para WEA – ou mesmo em apostas como a que a que fez na TV Bandeirantes como canal alternativo – época de *Falso Brillhante*. Vale ainda mais um dado que sempre esteve presente na carreira da intérprete: negar o rótulo, em

⁷ Elis Regina Apud Regina Echeverria. “Leve e Solta: Elis Regina reencontra o antigo sorriso.” *Revista Veja*. (17/12/1980)

dada medida, também seria uma resposta a certos setores da mídia que os produziam e disseminavam, atitude que se fez presente ao longo de, praticamente, toda a pesquisa.

Se a ambição de se manter contemporânea ganhava corpo nos diálogos com a indústria cultural, também respondia a uma urgência de retratar, em forma de denúncia, o contexto político-social. Refazendo parte do percurso de nosso itinerário, constatamos, por exemplo em *Falso Brillhante*, que os discursos de contestação ao regime autoritário se desenharam a partir de uma linguagem circense, que referencia a ironia e o deboche, dentre outros artifícios para se comunicar. Num momento em que a censura mostrava-se fortalecida, tais artifícios faziam-se coerentes.

Já em *Transversal do Tempo*, o caminho seria outro. Frente à euforia diante de um horizonte onde se desenhava uma abertura política, o espetáculo aproveitava o clima de aguardo para questionar o real estado de mudança das coisas e para isso recorria à memória e à reflexão de acontecimentos daquele presente. Vem daí o clima de incerteza que permeia as apresentações, indicando que aqueles tempos eram, sim, de alerta.

Em contrapartida, nas experiências posteriores Elis parecia recuperar um pouco da linguagem de *Falso Brillhante*, adotando uma postura que denominava como malandra frente ao cenário político-social. Foi o que se percebeu em *Elis, essa mulher*, por exemplo, e em parte da condução de *Saudade do Brasil* – no que tange à alegria e ao deboche nele presentes – que, ainda, buscava, através de um enquadramento de memória, fórmulas de lidar com lembranças dos períodos mais difíceis da ditadura militar que atendessem, ao mesmo tempo, às demandas de um reconhecimento dos que lutaram contra o regime autoritário – vertidos em heróis – mas também de fomentar o desejo de seguir adiante, a partir da redescoberta de sensações perdidas.

Esta ponte comunica-se com *Trem Azul*, onde a intérprete metaforizava a eterna busca pelo novo, valendo-se da leveza e espontaneidade. *Trem Azul* também seria o lugar onde o engajamento vertia-se em cidadania, postura que, na concepção da intérprete, mostrava-se mais coerente com aquele momento.

Nesta rápida recapitulação, percebe-se que as mudanças de abordagem/posturas presentes nesses espetáculos vinculam-se ao próprio esforço de compreensão do cotidiano no qual estavam inseridos. A cada novo dado, a possibilidade de uma revisão de postura. O cotidiano como terreno movediço. Manter-se contemporâneo exigia rapidez na percepção e digestão desses novos dados, o que, por sua vez, dava a ver uma necessidade de se atentar para o detalhe, fazendo da

fronteira o lugar ideal de fala. Novamente, a disposição em rever-se, reposicionando o passado e o presente, que, nesses espetáculos, eram, volta e meia, reconfigurados. Desta forma, ao considerarmos a busca de Elis Regina por se manter contemporânea, constatamos que este esforço encontrava-se vinculado a variadas dimensões da vida, fossem elas de caráter estético-formais ou associadas a aspectos políticos, sociais ou culturais. Tudo isso se encontra presente e misturado no universo artístico de Elis Regina.

A busca constante pelo aperfeiçoamento, a versatilidade, o domínio técnico combinado com a espontaneidade, a embriaguez equilibrista fazem de Elis Regina uma referência para outras cantoras, sejam elas suas contemporâneas ou de gerações posteriores. É como se, em sua busca pela perfeição, Elis tivesse criado uma gramática do canto, onde várias outras intérpretes, não só brasileiras, fariam alguns de seus estudos. Nesse processo, atravessaria fronteiras temporais, como alguém que deve ser lembrado a partir da excelência alcançada e largamente aclamada pela crítica. Como essa lembrança vem de uma necessidade do presente, não podemos considerá-la apenas como um rastro do passado, mas sim como algo que, a partir das práticas deste presente, atualiza-se, ganhando novo sopro de vida. Contribuem para isso também os usos, divulgação e reedição da obra da cantora. Mas aqui estamos atentos principalmente às formas de fazer, ou melhor, às formas de cantar inscritas na obra de Elis Regina, que constituem referências tanto para os que bebem naquele manancial a inspiração para sua prática, quanto para os que buscam sorver ali um pouco da ambiência de uma época. Enfim, a prática da interpretação a partir do repertório interpretado por Elis Regina confere dinamismo ao que poderia simplesmente ser evocado como nostalgia de uma época. A interpretação descrita como prática neste caso vem a ser uma espécie de tradução, em que a canção é o documento fazendo-se monumento, para usar uma idéia do historiador Jacques Le Goff⁸.

“A longevidade do disco é uma coisa que pode servir de testemunha de defesa como pode também lascar uma condenação histórica”⁹ – lembraria a intérprete, ao se referir ao disco como um legado que deixava para as futuras gerações. Evidentemente, ao ouvirmos um disco,

⁸ Em reflexão sobre esta temática, tal historiador, ao falar das origens da palavra monumento, lembra que este se associa à memória, fazendo-se assim como “um sinal do passado”. Mas essa operação não se dá de forma ingênua. Documento e monumento se aproximam ao serem tratados como escolhas, e não como um passado que chegou até nós de forma natural, não deliberada. “O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.” Assim nessa operação, esses resquícios do passado chegam até nós porque fazem sentido no presente, respondem a perguntas desse presente. (Jacques Le Goff. *Historia e Memória*. 5ª edição – Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.525.)

⁹ Programa *Jogo da Verdade*, da TV Cultura. Op. cit.

apreciamos ou depreciamos o cantor. Ou mesmo criamos uma afetividade/identidade que nos traz saudades de alguém ou de um tempo em que nem éramos vivos. São centelhas da memória que reclamam uma presença.

Mas, como aqui já vislumbramos, esses discos podem ser convertidos na tal “*gramática de canto Elis Regina*”. Fonte de consulta das possibilidades de uso, a gramática só faz sentido se for consultada, ou melhor, praticada. O uso, portanto, vem a ser a palavra-chave. Nesse processo, entram em jogo o solo cultural do consulente, as características vocais que ele possui, a representação que faz do intérprete em geral, etc., enfim um rol de elementos constitutivos do indivíduo confrontado com um objeto com o qual esse indivíduo interage num determinado espaço sócio-temporal. Mais ou menos como descreve Pierre Mayol:

“Prático” vem a ser aquilo que é decisivo para a *identidade* de um usuário ou de um grupo, na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente.¹⁰

Desta forma, a longevidade de Elis Regina se fortalece nas alusões a sua maneira de cantar. Redivivo nas interpretações de novas cantoras, o canto de Elis se mostra atual não apenas por permanecer na mídia ou pelas reedições de seus discos, mas justamente por esse fenômeno que o faz referência. Por outro lado, as novas intérpretes, ao se filiarem a Elis, constroem uma identidade na busca pela excelência musical. Nada mais coerente. Afinal, foi justamente sob esse espírito que a intérprete encontrou formas que ficaram conhecidas como seu estilo e fariam dela uma Elis para sempre Regina.

¹⁰Pierre Mayol. “Primeira parte: Morar”. In Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 39.

Corpus Documental

1. Revistas e jornais.

Revista Amiga

NASCIMENTO, Sandra Mello. “Elis Regina (exclusiva): Vamos parar de palhaçada”. *Amiga Som*. (1978)

VELOSO, Caetano. “Foi o que tinha de ser.” *Revista Amiga – especial – Edição Histórica* (janeiro de 1982)

Revista Imprensa

NALDONI, Thaís. “O desabafo de Bituca”. Ano 20 – nº 220 (janeiro/fevereiro de 2007)

Revista Intervalo

“Elis Regina: Esse tal de iê-iê-iê é uma droga”. Nº 168, ano IV, 27/03 a 02/04/1966.

“Eles acham que Elis é mau caráter”. *Intervalo*. nº 362, ano VII.

Revista Manchete

“Elis Regina no Paredão”. (1970). Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995, p. 67. (coleção *O autor por ele mesmo*).

Revista Música, a nova impressão do som

SCHMIDT, Peninha “Elis e Cia”, nº2, de 1976.

Revista Palavra

“Um homem em estado de música”. (Entrevista de Hermínio Bello de Carvalho). (11/03/2000)

Revista Veja

ECHEVERRIA, Regina. “O sinal está vermelho”. (25/10/1978)

_____. “Leve e Solta: Elis Regina reencontra o antigo sorriso.” (17/12/1980)

_____. e SOUZA, Tarik . “É preciso gritar”. (entrevista com Milton Nascimento) (01/11/1978)

SANTOS, Joaquim Ferreira dos e ECHEVERRIA, Regina “Um acerto de contas.” (02/04/1980.)

_____.e Okky de Souza. “Elis ganha a parada: com três espetáculos simultâneos, as três maiores intérpretes do país travam uma batalha desigual”. (29/07/1981).

“A pausa na política”. *Revista Veja*. (31/12/1980).

Elis Regina. “Quero apenas cantar”. (Entrevista a Sílvio Lancellotti publicada em 1974) Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda. (coleção *O autor por ele mesmo*)

“A transformação de Elis”. Nº 386 (28 /01/1976)

Coluna *Gente* (8 /11/1978)

Revista Vida Simples

MARQUES, Fabrício. “Sublime Adélia”. *Revista Vida Simples*. (fevereiro de 2007)

Revista Rolling Stone Brasil

Marcus Preto. “Na transversal do tempo”. nº 4, Janeiro de 2007.

City News

“Elis deitando e rolando.”(15/10/1978) Apud Osny Arashiro (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995. (coleção *O autor por ele mesmo*).

Correio Braziliense

LIMA, Irlam Rocha. “Elis Regina: Endurecer para a batalha da vida, mas sem perder a doçura”. *Correio Braziliense*. (24/11/1979).

FARIAS, Celina de. “Zuzu Angel, sucesso em Nova Iorque.” (20/12/1970)

“Gilberto Gil: avaliações”. *Correio Braziliense* (23/01/1972)

Diário do ABC

“Elis Regina vira a mesa, mas salva as papoulas” (17/08/1975)

Diário da Manhã

MAGALHÃES, Clemente. “Tecnologia une vozes de Elis e Milton em dueto.” (07/07/2009)

Folha de S. Paulo

CAMBARA, Isa. “Em 78, como em 68...”(14/03/178)

GATOL, Ney .“Elis em paz com os gaúchos”. (23/11/ 1977)

GOUVÊA, Carlos A. ‘Show’ de Elis estréia hoje no Bandeirantes. (17/12/1975)

KATZ, Helena. “Uma boa Elis, com a ajuda da coreografia.” (31/03/1980)

MELLO, Zuzá Homem de Mello. “Elis parte para o mercado internacional” (01/02/1979)

MENDES, Oswaldo. “De Elis e de solidão.”(13/05/1979)

SILVA, Walter. Elis Regina. “O show Colorido.” (19/12/1975)

_____. “Um disco de fazer inveja.”(16/02/1976)

_____. “Elis Regina ganha na justiça.” (25/03/1976)

_____. “‘Querelas do Brasil’. Elis Regina e César.”(14/08/1978)

SOARES, Dirceu . “Planos de Elis no sinal amarelo”.(01/11/1978)

_____. “Elis pode processar a Polygram.(21/02/ 1979).

_____. “A estrela brilha, mais uma vez.” (24/07/1981)

_____. “Elis ainda longe dos palcos.”(15/07/1981)

“Novas dimensões de Elis Regina”. (14/03/1978)

“Elis de volta”(27/11/1977)

“Elis preside nova sociedade arrecadadora”. (20/01/1978)

“As transversais do tempo político de Elis Regina.” (24/10/1978)

“Elis de bem com o “iê-iê-iê””. (25/03/1966)

“Elis, a equilibrista” (entrevista). *Folhetim* (junho de 1979)

“Elis ia estrear hoje. Mas os problemas do Canecão não deixaram.”(15/07/1981)

Jornal do Brasil

DUMAR, Deborah. “Elis Regina, devota do canto, traz ao Rio seu novo sucesso.” (28/10/1981)

DUTRA, Maria Helena. “No ‘show’ de Elis Regina é proibido sorrir.”(10/03/1978)

GREENHALGH, Laura. “Elis numa entrevista a Laura Greenhald”. (20/09/1980)

SOUZA, Tárík de. “A locomotiva Elis Regina.” (28/06/1980)

RANGEL, Maria Lúcia. “Elis Regina: Retomando uma posição.” (13/05/1979).

_____. “Elis Regina: É o requinte que está no palco.” (23/03/1980)

“Elis pede passagem pra sambar”. (24/08/1966)

“Dois Anos de Bossa com sucesso”.(28/05/1967)

“Elis verso e reverso”. (03/01/1972)

“Elis Regina: O grande engarrafamento na Transversal do Tempo”.(08/03/1978)

Jornal da Tarde

LOPES, Maria Amélia Rocha. “Elis, com agenda lotada. E pronta para ir a Montreux” (04/06/1979)

NAZARIO, Maísa Lacerda. “Elis: Paixão, bom humor, nenhuma ingenuidade. Uma mulher de 36 anos de bem com a vida”. (18/07/1981)

“Elis fala de trabalho”. (02/01/1970)

Elis Regina: uma nova cantora. (10/12/1975)

“Partes inéditas do Show e da vida de Elis Regina” (01/05/1976)

“Elis: Depois de Montreux, o show em São Paulo.”(12/09/1979)

“Elis num show de “vibrações positivas”. (22/07/1981)

O Estado de S. Paulo

MORABITO, Giuseppe Morabito. “Italianos aplaudem Elis Regina com grande entusiasmo.” (25/02/1978).

“Elis Regina já não é mais o passarinho que apenas canta.”(16/04/1978)

“Na roda de Elis, a consciência solidária.” (04/09/1980)

“Elis Regina adia estréia no ‘Canecão’” (15/07/1981)

O Globo

BAHIANA, Ana Maria “Elis Regina, um novo LP. A mesma cantora. Só que mais malandra.” (14/05/1979)

PENTEADO, Lea. “ ‘Trem Azul’: um show simples, na medida para Elis Regina.”(11/08/1981)

_____. “Elis Regina estréia hoje no João Caetano.” (28/10/1981)

SILVEIRA, Emilia. “A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina.” (20/03/1980)

“A guerra no trânsito num espetáculo cheio de sinais” (07/03/1978)

Última Hora

“Elis: da necessidade de se manter viva”. (21/07/1974)

2. Áudios e programas de Rádio

- . Áudio ao vivo do espetáculo Falso Brillante (1975/ 76)
- . Áudio ao vivo do espetáculo Transversal do Tempo, 1977/ 78)
- . Entrevista a mim concedida por Tutti Maravilha (gravada em áudio em Belo Horizonte, julho de 2008)
- . Entrevista de Elis Regina concedida à Rádio Nacional do Rio de Janeiro em 1980. (disponível no site www.youtube.com)
- . Participação de Elis Regina no programa “O poder da mensagem”.(Rádio Bandeirantes, 02/1976, recentemente reapresentado pela Rádio USP, no programa *Memória*)

3. Vídeos

Entrevista de Elis Regina ao *Jornal do almoço* em 1981, transmitido pela RBS, Rede Brasil Sul, filiada à Rede Globo no Rio Grande do Sul.

Entrevista ao *Vox Populi* em 1978, programa da TV Cultura reapresentado no dia 19 Janeiro de 2002 em lembrança aos 20 anos da morte da cantora.

Documentário sobre Elis Regina produzido para televisão portuguesa em 1968.

Entrevista ao *Jogo da Verdade*, programa da TV Cultura, de 1982. Lançado em DVD pela TRAMA, em parceria com a TV Cultura no ano 2006.

Gravação do espetáculo *Saudade do Brasil* de 1980, reapresentada pela Rede Brasil em homenagem à Elis no dia 19 de Janeiro de 2002.

Gravação de um especial para a televisão portuguesa com canções do espetáculo *Transversal do Tempo*, em 1978.

Elis Regina, MPB Especial. Programa Ensaio, realizado em 1973 e lançado DVD pela TRAMA em 2004.

Nara Leão. Programa Ensaio, realizado em 1973 e lançado em DVD em 2004 (Biscoito Fino).

Elis Regina Carvalho Costa, especial gravado para a Rede Globo em 1980, lançado em DVD (TRAMA, Som Livre, Globo Marcas DVD e Lereby) em 2005.

DVDs *Na batucada da vida, Doce de Pimenta e Falso Brillante*, lançados em um Box pela EMI em 2006.

DVD *Phono 73, o canto de um povo*.(Universal, 2005)

Milton Nascimento: A sede do peixe. Documentário dirigido por Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda (1997, Conspirações filmes, Tribo Produções, Nascimento Musica, HBO Brasil) e lançado em DVD em 2003 pela EMI.

Grupo Corpo: uma família brasileira. Documentário que tem a direção geral assinada por Lucy Barreto, sendo dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago. 2008.

Maria Bethânia: Música é perfume. Documentário dirigido por Georges Gachot e lançado em 2005.

Adélia Prado no programa *Sempre um bom papo*, transmitido pela TV Câmara em agosto de 2008, e disponível no site:

<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=71015>

4. Discografia de Elis Regina

- . Viva a Brotolândia. (Continental, 1961)
- . Poema de Amor (Continental, 1962)
- . Elis Regina (CBS, 1963)
- . O Bem do Amor (CBS, 1963)
- . Samba – eu canto assim (CBD/ Philips, 1965)
- . Dois na Bossa – Elis Regina e Jair Rodrigues. (CBD/ Philips, 1965)
- . O Fino do Fino – Elis Regina e Zimbo Trio. (CBD/ Philips, 1965)
- . Dois na Bossa nº 2 – Elis Regina e Jair Rodrigues. (CBD/ Philips, 1966)
- . Elis (CBD/ Philips, 1966)
- . Dois na Bossa nº 3 – Elis Regina e Jair Rodrigues. (CBD/ Philips, 1967)
- . Elis Especial. (CBD/ Philips, 1968)
- . Elis, Como & por quê. (CBD/ Philips, 1969)
- . Aquarela do Brasil – Elis Regina e Toots Thielemans, (Phonogram International B.V./ Fontana Especial, 1969)
- . Elis Regina in London (Phonogram Ltd. UK/ Philips, 1969)
- . Em Pleno Verão (CBD/ Philips, 1970)
- . Elis no Teatro da Praia (CBD/ Philips, 1970)
- . Ela (CBD/ Philips, 1971)
- . Elis (CBD/ Philips, 1972)
- . Elis (CBD – Phonogram/ Philips, 1973)
- . Elis & Tom (CBD – Phonogram/ Philips, 1974)
- . Elis (CBD – Phonogram/ Philips, 1974)

- . Falso Brillhante (CBD – Phonogram/ Philips, 1976)
- . Elis (CBD – Phonogram/ Philips, 1977)
- . Elis – Transversal do Tempo (CBD – Phonogram/ Philips, 1978)
- . Elis Especial (Polygram/ Philips, 1979)
- . Elis, essa mulher (WEA, 1979)
- . Saudade do Brasil (WEA/ Elektra, 1980 – Álbum duplo)
- . Elis (EMI-Odeon, 1980)
- . Elis, Trem Azul – disco póstumo (Som Livre, 1982)
- . Elis Regina Montreux Jazz Festival, gravado em 1979, lançado em 1982 (WEA/Elektra) e relançado em 2001.
- . Elis – Luz das Estrelas, também póstumo (Som Livre, 1984), gravado a partir do áudio de um especial para a televisão na década de 1970.
- . Elis, vive, gravação show realizado no Palácio do Anhembi em São Paulo em 1979 e lançado em CD em 1998 (WEA).
- . Elis Regina no Fino da Bossa – volume 1, 2 e 3 – registros em áudio de alguns momentos do programa *O Fino da Bossa*(Caravelas, 1994).
- . Elis ao vivo. (Caravelas, 1995).

5. Outros álbuns.

- . Milton Nascimento: Travessia (originalmente lançado em 1967 pela Codil com o título Milton Nascimento, o disco foi relançado pela Universal Music em 2002).
- . Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges. (EMI-Odeon, 1972)
- . Milagre dos peixes – Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1973)
- . Clube da Esquina 2. (EMI-Odeon, 1978)
- . Os Tambores de Minas – Milton Nascimento (WEA,1998)
- . Trilha de Balé – Maria, Maria e Último Trem – Milton Nascimento (2002, Nascimento)
- . Pietá – Milton Nascimento (WEA, 2002)
- . Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara. (Odeon, 1976)
- . Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo (Philips, 1975)
- . Canto das três raças – Clara Nunes (EMI-Odeon, 1976)
- . Paulinho da Viola, coletânea Bis (EMI, 2000)
- . Amor de índio – Beto Guedes (EMI-Odeon, 1978)
- . Viagem das mãos – Beto Guedes (EMI-Odeon, 1984)
- . Dias de Paz – Beto Guedes (epic/Sony music,1998)
- . Pássaro Pênsil – Flávio Henrique (Biscoito Fino, 2007)

6. Sites consultados.

www.dragaodomar.org.br

www.censuramusical.com
www.santuarionacional.com
www.camara.gov.br
www.discosdobrasil.com.br
www.youtube.com
<http://www2.uol.com.br/miltonnascimento/#>

8. Arquivo Nacional de Brasília.

.Parecer do Departamento de Polícia Federal, Divisão de censura de diversões públicas, assinado por A Gomes Ferreira em 19 de dezembro de 1975.

.Roteiro do espetáculo *Falso Brillhante* que se encontra anexado ao parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

. Informação nº 2919/S-103.2.CIE. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Caixa 7. Fundo de Coleção: DCDP/ Datas limites 1968/1984. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas.

.Carta de Elis Regina anexada ao documento “Informação nº 2919/S-103.2.CIE”. Ministério do Exército. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1971. Arquivo Nacional de Brasília. Caixa 7. Fundo de Coleção: DCDP/ Datas limites 1968/1984. Seção: Administração Geral. Série: Correspondência Oficial. Subsérie: Informações Sigilosas.

9. Referências das fotos.

Falso Brillhante

Imagem 1. *Clube do Guri encenado em Falso Brillhante*. Foto de Cristiano Mascaro. *LP Falso Brillhante*, 1976.

Imagem 2. *A trupe de Falso Brillhante a cavalo*. Foto de Cristiano Mascaro. *LP Falso Brillhante*, 1976.

Imagem 3. *Elis representa o momento “carreira”*. Foto de Paulo Vasconcelos. *Revista Música, a nova impressão do som*, p. 15.

Imagem 4. *Músicos e máscaras*. Foto de Cristiano Mascaro. *LP Falso Brillhante*, 1976.

Imagem 5. *A trupe de Falso Brillhante*. Foto de Cláudio Edinger. *Contigo! Especial Elis Regina* nº3 – edição de colecionador, 2004, p. 46

Imagem 6. *Elis Regina em Falso Brillhante*. Autoria Cristiano Mascaro. *LP Falso Brillhante*, 1976.

Imagem 07. *Elis e um dos bonecos de Falso Brillhante*. *Revista Amiga – especial – Edição Histórica* (janeiro de 1982), p. 41.

Imagem 8. *Elis Regina com um dos figurinos de Falso Brillhante*. Foto de Bob Wolfenson. *Contigo! Especial Elis Regina* nº3 – edição de colecionador, 2004, p.47.

Transversal do Tempo

- Imagem 1. *Elis no trânsito de Transversal do Tempo*. Revista *Amiga*, nº611, (03/02/1982), p. 12.
- Imagem 2. *Elis canta Romaria*. Revista *Amiga* – especial – Edição Histórica (janeiro de 1982), p.3.
- Imagem 3. *Artista operário, artista povo*. Revista *Amiga* – especial – Edição Histórica (janeiro de 1982), p.3.
- Imagem 4. *Elis no Cemitério dos Mortos-Vivos*. (ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. 3ª ed., São Paulo: Globo, 1998.)
- Imagem 5. *E Elis volta a ser tema de uma charge de Henfil*. (ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. 3ª ed., São Paulo: Globo, 1998.)
- Imagem 6 e 7. *O bêbado e a equilibrista*. ARASHIRO, Osny. (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995. (coleção *O autor por ele mesmo*).

Saudade do Brasil.

- Imagem 1 e 2. *Capa e encarte do disco de 1979*. Capa de Mello de Menezes (www.discosdobrasil.com.br)
- Imagem 3. *Elis e César*. Revista *Amiga* – especial – Edição Histórica (janeiro de 1982), p.35.
- Imagem 4. *O bloco Brasil*. Foto de Fernando Pimentel. (SANTOS, Joaquim Ferreira dos e ECHEVERRIA, Regina. “Um acerto de contas.” *Revista Veja*. 02/04/1980, p.50)
- Imagem 5. *O circo no especial para a Globo*. Fotos de Amicucci Gallo. *Contigo! Especial Elis Regina* nº3 – edição de colecionador, 2004, p.71.
- Imagem 6 *Elis em Saudade do Brasil*. Foto de Paulo Vasconcelos. LP *Saudade do Brasil*, 1980.
- Imagem 7. Foto de Fernando Pimentel. *Contigo! Especial Elis Regina* nº3 – edição de colecionador, 2004.

Trem Azul.

- Imagem 1. A capa do disco *Elis*, de 1980. Foto arte da capa: Bina Fonyat e Luiz Affonso. (www.discosdobrasil.com.br)
- Imagem 2. *Elis em Trem Azul*. Foto de Márcia Santos. (Box *Elis Edição Especial*, lançado pela gravadora Trama em 2007).
- Imagem 3. *Elis e Milton*. *Contigo! Especial Elis Regina* nº3 – edição de colecionador, 2004, p.66.
- Imagem 4. *Elis brinca no momento “estrela”*. Capa do disco “A bossa maior de Elis Regina”. (www.discosdobrasil.com.br)
- Imagem 5. *Maria, Maria da música*. Foto de Hilmar Pabel. (SÉRGIO, Renato. *Viva Elis!* Revista *Manchete*, 1984)

Bibliografia

- ARASHIRO, Osny. (org). *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret Ltda, 1995. (coleção *O autor por ele mesmo*).
- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BARROS, José D' Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- BENTES, Ivana. "Cosmética da Fome marca cinema do país". *Jornal do Brasil* em (08/07/2001).
- BORGES, Márcio. "O Clube da Esquina" In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, FAPERJ, 2003.
- _____. *Os sonhos não envelhecem*. Histórias do Clube da Esquina. 4ª edição. São Paulo: Geração editorial, 2002.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Segunda edição. Editora Vozes, 1973.
- BRESCIANI, M. Stella M. "Cultura e História: Uma aproximação possível." In: Márcia de Paiva e Maria Éster Moreira (Orgs). *Cultura: Substantivo Plural*. Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. Rio de Janeiro- RJ/ São Paulo- SP (co-edição): Editora 34, 1996.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. "História, historiografia e representações" In: Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.
- BRUGGER, Silvia Maria Jardim. "O povo é tudo!": Uma análise da carreira e obra da cantora Clara Nunes. In III Simpósio Nacional de História Cultural – Mundo da Imagem: Do Texto ao Visual. Florianópolis, 2006. (Anais eletrônicos).
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CATROGA, Fernando. "Memória e História" In Sandra Jatahy Pesavento. *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 1994.
- _____; GIARD, Luce; MAYOL; Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand. Brasil, 1990.

_____. *À Beira da Falésia*. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre; Ed Universidade/ UFRGS, 2002.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. – São Paulo: Boitempo, 2008.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. 3ª ed., São Paulo: Globo, 1998.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro 2007.

FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual Paulista. UENSP, Assis.

FONTELA, Orides. *Teia: poemas*. 2ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 15ª ed., Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A., 1989.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

JODELET, Denise. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Historia e Memória*. 5ª edição – Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas: Clarice Lispector*. [organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In Olga Cabrera e Jaime Almeida (org). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia : CECAB. 2004.

_____. “Casariguidum” Cotidiano, Cidadania e Imaginário na Obra de Adoniram Barbosa In Albene Miriam F. Menezes (org.). *História em Movimento* (temas e perguntas). Brasília: Thesaurus, 1997.

MELLO, Zuza Homem; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. (vol.2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 2006. 5ª edição

MELLO, Zuzi Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed 34, 2003.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Dênis de. *Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim* In Ciberlegenda Número 2, 1999. (<http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>).

MOTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950 / 1980)*. 2. ed. – São Paulo: Contexto, 2004 (Repensando a História).

_____. *História & Música. História Cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “A canção engajada nos anos 60.” In: Santuza Cambraia Naves e Paulo Sérgio Duarte (Org.). *Do Samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. “A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)”. *Revista Brasileira de História*. Vol 24, nº 47. São Paulo: Associação Nacional de História, 2004, p. 104. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf>

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____; COELHO, Frederico Oliveira e BACAL, Tatiana. (Org.). *A MPB em Discussão: entrevistas* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Brasis de Elis*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. *O subversivo amor de Tanguara*. (Primeiros começos até 1976). Monografia final do curso de especialização História Cultural: Identidades, tradições e fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. 2008.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. *Revista ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, 2004.

_____. “Novas Bossas e Velhos Argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História e perspectiva*, nº3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1990.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PILAGALLO, Oscar. *Roberto Carlos*. São Paulo: Publifolha (Folha Explica, v.79), 2008.
- POLLAK, Michel. “Memória e identidade social.” *Estudos Históricos*. Vol. 5, n.10. Rio de Janeiro:1992, p.200-212. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>.
- _____. “Memória, Esquecimento, Silêncio.” *Estudos Históricos*. Vol. 2, n.3. Rio de Janeiro:1989, p.03-15. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>.
- PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Editora Sciliano, 1999. 9ª edição.
- REVEL, Jacques. “Microanálise e construção social” In Jacques Revel (org.). *Jogos de Escalas*. A experiência da Microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RICOEUR, Paul. “O perdão pode curar?” Texto de conferência disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf
- RIDENTI, Marcelo. “Uma década de sonhos e mudança”. Revista *Nossa História*, ano 3, nº 26. São Paulo: Editora Vera-Cruz, 2007.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 35ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SAMUEL, Raphael. “Teatros da memória”. *Revista Projeto História*, 14, São Paulo, EDUC, 1997.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas.” In Paulo Sérgio Duarte e Santuza Cambraia Naves (orgs). *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumurá: FAPERJ, 2003.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Editora Fundação Getúlio Vargas.
- TATIT, Luís Augusto de M.. *O Cancionista: composição de canções no Brasil – 2ª edição – São Paulo*: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou – 3. ed. – São Paulo*: Editora Planeta do Brasil, 2008
- WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas.” In Regina Leite Garcia (org.). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DPE&A Editora, 2003.