



Nas entrelinhas da performance: o papel das cantoras de MPB na produção de reflexão crítica sobre a ditadura militar.

BRUNA QUEIROZ PRADO *

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestra em Antropologia Social.

1. Trajetória de Elis Regina: Da aparição à consagração

Elis Regina chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1964. Nascida no dia 17 de março de 1945, em Porto Alegre, demonstrou paixão pela música desde a infância. Mudou-se para a capital da indústria fonográfica brasileira a fim de progredir artística e financeiramente. Seu pai estava desempregado e sua mãe era dona de casa. Atuava, então, em diversas frentes, tendo passado pelo rádio, boates e pelo Beco das Garrafas – reduto carioca de encontro e apresentações artísticas –, caracterizando-se pela versatilidade musical².

Era o ano da implantação da ditadura militar no Brasil e, no plano da canção popular, um contexto marcado por diversas mudanças e conflitos: a consolidação da bossa-nova como signo da modernidade musical do país entre os intelectuais – aqueles inseridos nos meios acadêmicos, literários e jornalísticos e formadores, portanto, de opinião no meio erudito –, a efervescência dos festivais promovidos pela televisão e, com eles, o desenvolvimento da canção engajada³ e o crescimento da indústria do entretenimento. Procurando transitar entre um nicho e outro surge, por fim, o movimento tropicalista, representado, sobretudo, por Caetano Veloso.

Em 1965 é realizado o I Festival da MPB da TV Excelsior, onde Elis aparece pela primeira vez ao grande público, interpretando a canção “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), que vence como melhor obra, notabilizando a sua intérprete. Segundo a crítica ligada à produção intelectual, a cantora tinha uma *performance* demasiadamente dramática, o que levava, por um lado, a plateia ao delírio e, por outro, ao julgamento da cantora como sendo retrógrada, por representar a estética que caracterizou os cantores do rádio, anteriores às inovações musicais propostas pela bossa-nova. Entre estes críticos estavam, justamente, aqueles que seriam os maiores formadores de opinião no meio musical, compondo a História oficial da música popular brasileira: José Ramos Tinhorão, Julio Medaglia, Augusto de Campos, Caetano Veloso, entre outros (LUNARDI, 2011).

Levando-se em conta que grande parte do público televisivo não estava, ainda, íntima da estética bossanovista, o “exagero” de Elis foi prontamente explorado pelos empresários da televisão, assumindo ela, no mesmo ano, ao lado do sambista Jair Rodrigues, a apresentação do programa O Fino da Bossa, da TV Record. Era este o programa de auditório de maior

² Echeveria, 2012.

³ Conexão entre a música e o discurso do nacional-popular, feita por artistas ligados à esquerda política e ao projeto do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Ficava a cargo do cancionista resgatar, no plano musical, as expressões nacionais consideradas autênticas – como o samba de morro e gêneros tradicionais do Nordeste – e criar, no plano textual, um discurso revolucionário, de crítica ao capitalismo e às desigualdades sociais (NAPOLITANO, 2001 et. 2002).

audiência da transmissora, cumprindo a função política de divulgar a canção engajada ao público, da qual ambos os artistas eram adeptos. Assim, Elis foi alfinetada pelo “jovem e desconhecido Caetano Veloso”, que criticava a cantora e seus aliados, posicionando-se “contra a ‘nova onda publicitária fundada em demagogias esquerdizantes’ [...]” (LUNARDI, 2011, p.102). No que concerne ao aspecto musical do programa, apresentavam-se *pot-pourris* de sambas, sendo os cantores acompanhados por uma *big band*, sobre a qual as suas vozes, entoadas em alto volume, se impunham. Excesso, ainda, de ornamentos vocais – como os *vibratos* e as impositões operísticas – e gestos corporais levavam os críticos a caracterizarem o programa como excessivamente teatral e carnavalesco, um retrocesso diante das conquistas estéticas da bossa-nova, caracterizada pela economia de sons, pelo intimismo e pela submissão do canto à palavra, aproximando-se da fala. Elis acabara, ao contrário, de criar fama pelos movimentos giratórios que fazia com os braços ao interpretar “Arrastão” – sendo apelidada de Hélice Regina – e por colocar em cena a sua “técnica desdobrada”, uma “mudança abrupta no ritmo da canção [...] que levava o público a uma enorme euforia [...]” (id, *ibid.*, p.109).

Em 1967, entra em cena, na carreira de Elis, Ronaldo Bôscoli. O músico, pertencente ao grupo *bossanovista* e, naquela época, também marido da cantora, assume a direção do programa O Fino da Bossa, começando por modernizar o seu visual. É neste momento que ela assume o cabelo curto que usou até o final da carreira e troca os vestidos e sapatos “cafonas” e “retrógrados” por roupas da moda. Faz, ainda, cirurgia plástica nos seios. No plano cênico-musical, ele opera na limpeza dos gestos vocais e corporais e, fora do palco, na transformação de Elis em uma dama da burguesia carioca. A partir disto, sua *performance* irá se tornar mais sóbria e *cool*. O próprio Julio Medaglia, que a havia criticado inicialmente, iria comparar Elis à cantora Ella Fitzgerald, por quem tinha grande estima, considerando o samba de Elis “tão evoluído como o jazz” (id, *ibid.*, p.121).

Nas proximidades da década de 1970, acompanhando o movimento da própria MPB, ela vai se tornando mais maleável à influência estrangeira em sua música, “fazendo as pazes” com o “iê-iê-iê” da Jovem Guarda e o Tropicalismo, que ela havia criticado em sua fase de compromisso com a canção engajada. Produzida por Nelson Motta, ela lança o LP “Elis como & porque”, pela Philips, apresentando influências do *pop*, do *blues* e do *rock*. No mesmo ano ela grava um EP com Pelé, que representaria o Brasil no exterior através da união entre um ícone da música nacional e outro do futebol. Seria, novamente, alvo da crítica especializada.

Finalmente, estando separada de Bôscoli, encontra-se, profissional e afetivamente, com o pianista e arranjador Cesar Camargo Mariano, em 1972. O resultado da união foi o lançamento, no mesmo ano, de novo disco e show, apresentando composições de Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Milton Nascimento, Baden Powell, entre outros compositores em voga no mercado de MPB. Estes artistas aparecem no telão, ao fundo do palco, fazendo elogios à cantora, considerada, agora, como a melhor do Brasil por seu antigo crítico, Caetano Veloso, cujas composições integram, igualmente, o repertório. “Acompanhada de piano, contrabaixo e bateria⁴, a intérprete contou no *bis* como foi seu início de carreira e, pela primeira vez, confessou em público a influência de Ângela Maria [...]” (id, *ibid.*, p.129). Representativa da fase melodramática do rádio, na virada de 1940 para 1950, esta cantora era considerada cafona pela nova geração da música, tendo sido sua influência, durante longo tempo, negada por Elis.

No mesmo ano, a cantora recebe críticas dos artistas ligados à esquerda política ao aparecer, na televisão, em plena ditadura militar, cantando o Hino Nacional e convocando a população a participar da Olimpíada do Exército. Ela foi, assim, satirizada em diversos cartuns do artista Henfil, no jornal O Pasquim. Posteriormente, ela irá se redimir com ele cantando “O Bêbado e a Equilibrista”, canção de João Bosco e Aldir Blanc que o homenageia na época de seu exílio. Em defesa de Elis, Bôscoli afirma que, sendo ela ligada à canção engajada e tendo o nome na lista de artistas subversivos levantada pelo DOPS, teria sido coagida pelos militares a fazer tal propaganda. O jornalista Walter Silva, admirador da artista, aponta, por sua vez, que seus críticos eram todos motivados pela inveja. Faz, também, uma importante observação: de que a origem humilde de Elis era um dos fatores responsáveis por sua dificuldade em satisfazer às expectativas de uma elite intelectual cuja educação foi totalmente diversa da sua.

Em 1973, Elis passa a ser empresariada por Roberto Oliveira, também ligado à bossa-nova, gravando disco com grande influência do estilo: “parte do público elogiou sua sofisticação e outra parcela estranhou a frieza e o distanciamento” (id, *ibid.*, p.84). No ano seguinte ela gravaria o disco “Elis e Tom”, composto de canções, predominantemente, do próprio Jobim, em parceria com Vinícius de Moraes, arranjos de Cesar Camargo Mariano e produção de Aloysio de Oliveira. Embora este momento da carreira de Elis tenha tido grande impacto na indústria fonográfica e no campo da MPB, ela se mostra descontente com sua

⁴ Formação instrumental representativa da bossa-nova e do samba-jazz, que se popularizou durante a década de 1960. Diversos trios que marcaram a trajetória da MPB surgem neste contexto, entre eles o Zimbo Trio – que acompanhou Elis e Jair Rodrigues no programa O Fino da Bossa – e o Terra Trio – que acompanhou Maria Bethânia durante longo tempo.

atuação no palco, afirmando que “queria aprender expressão corporal, porque no início era considerada ‘Eliscóptero’ e depois ‘amarrou as mãos’ [...] ‘cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia.” (id, *ibid*, p.91).

No ano de 1975, em parceria com a teatróloga Miriam Muniz, ela passa por “três meses de exaustivos ensaios e aulas de expressão corporal, teatro, entre outras [...]” (id, *ibid.*, p.93), estreando o espetáculo “Falso Brilhante”, com direção musical de Cesar Camargo Mariano. Elis resgata, com a diretora, a dramaticidade de sua *performance*, demonstrando desta vez, porém, bastante maturidade artística. O show ficou em cartaz no Teatro Bandeirantes (São Paulo), de 1975 a 1977. Em 1976, ela gravaria disco homônimo, contendo dez das quarenta e duas músicas apresentadas no palco, que ganharia o prêmio de melhor espetáculo musical pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). No mesmo evento, curiosamente, Nara Leão vence como melhor cantora.

2. MPB: agentes em conflito num campo de poder

A trajetória artística de Elis Regina no período abordado (décadas de 1960 e 1970) pode ser vista como um microcosmo do caminho seguido pela própria indústria fonográfica, que apresentava, então, as seguintes características:

A) A ramificação entre a produção voltada para o lucro – visando atrair, pois, o ouvinte comum - e aquela voltada ao público intelectualizado/erudito. Em Elis, a tentativa de conciliação entre o desejo - e necessidade financeira - de conquistar um público amplo e o de pertencer à elite intelectual e artística caracteriza a sua trajetória como sendo de lutas constantes, stress e sofrimento, que culminaram numa morte precoce, aos 36 anos de idade;

B) A profissionalização e especialização do músico: no âmbito da tradição oral, o fazer musical é geralmente ligado à dança, ao encontro, à composição espontânea (improvisação) e à transmissão de conhecimento. Nas rodas de samba, por exemplo, o sambista é aquele que sabe cantar, tocar, dançar e compor. A própria indústria do entretenimento se apropria desta imagem do artista completo ao popularizar os musicais, que no Brasil foram, inicialmente, influenciados pela Broadway. Na década de 1960, este formato de espetáculo é reformulado a fim de atender às demandas do público engajado, desembocando no teatro musical que foi representado, sobretudo, pelos grupos Opinião (Rio de Janeiro) e Arena (São Paulo). No âmbito da bossa-nova, assim como ocorreu com o *jazz* nos Estados Unidos, a música acaba por fechar-se em si mesma, tornando-se arte para ser ouvida. Tal ruptura da bossa com o espetáculo pode ser compreendida através da comparação,

presente na pesquisa de Lunardi (2011), entre Elis e Nara Leão no "festival da virada" (1967): Enquanto a primeira movimentava os braços energicamente, a segunda se apresentava totalmente imóvel. Enquanto a voz de uma se impunha sobre os demais instrumentos, a da outra se misturava a eles. Desta forma se torna compreensível, então, o fato de "Falso Brillhante" ter ganhado o prêmio de melhor espetáculo no mesmo concurso onde Nara obteve o título de melhor intérprete: julgava-se, de um lado, o espetáculo como um todo e, de outro, a *performance* musical-vocal das cantoras, extraídas do contexto, abordadas como se possuíssem uma existência própria. No campo da moderna MPB, ser um bom músico era diretamente proporcional a ser pouco teatral;

C) Da mesma forma que o músico se especializa, outros agentes do campo passam a ter suas funções delineadas: Intérprete, compositor, arranjador, produtor, empresário, público, músico, ator e crítico. Se a opinião do espectador e do ouvinte amador dialoga, define e é definida pelo ramo do entretenimento, ela é totalmente descartada pela crítica especializada: fosse diferente e Elis, desde sempre amada pelo público, teria sido poupada pelos intelectuais que estavam escrevendo sobre música;

Até este ponto do trabalho, nenhuma novidade com relação ao que já foi apresentado por uma extensa bibliografia sobre a MPB e a indústria fonográfica⁵. Pretendo, agora, apontar para outro elemento, central na presente análise:

D) A diferença de funções exercidas por mulheres e homens no meio profissional da música popular, predominando as primeiras como cantoras-intérpretes e os segundos na arte da escrita – musical, literária e jornalística – e da produção musical. Esta divisão se dá de maneira similar no campo do teatro brasileiro no período abordado, conforme demonstrou Pontes (2010), onde as mulheres conquistariam o *status* de melhores atrizes e os homens de principais nomes entre autores, dramaturgos e diretores. A pesquisadora aponta, ainda, para a dificuldade das mulheres em ingressarem, até meados do século XX, nos campos intelectuais ligados à literatura, ao jornalismo e às produções acadêmicas. Poder-se-ia afirmar, então, que enquanto as artes do corpo e da voz se constituíram como áreas do talento feminino, os campos das letras e das ciências formaram-se como domínio dos homens.

Esta divisão entre corpo – do qual a voz é parte – e mente e sua vinculação, respectivamente, com o feminino e o masculino, não é estranha ao pensamento Ocidental moderno: É no momento em que este se fragmenta em incontáveis dicotomias que se fortalece

⁵ Cf. Lunardi, 2011; Morelli, 2009; Napolitano, 2001 et. 2002; Neiva de Matos, et. al., 2008; Valente, 2003.

a ideologia – biológica e social – da separação rígida entre masculinidade e feminilidade⁶. É, igualmente, na modernidade, que o ocorre o processo de autonomização, conforme aponta Bourdieu (2013), do campo artístico.

Um momento emblemático, na carreira de Elis, desta fragmentação do campo musical, entre músicos e cantores, homens e mulheres, etc., se dá no encontro entre ela e Hermeto Pascoal no festival Jazz em Montreux: ao fazer a rearmonização, utilizando acordes dissonantes e jazzísticos, das canções "Asa branca" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), "Garota de Ipanema" e "Corcovado" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) o pianista, internacionalmente reconhecido como um dos maiores representantes da música instrumental, desafia o ouvido e a técnica da cantora, que não derrapa e ainda improvisa, demonstrando a aptidão de um músico [grifo meu], conforme ela seria chamada pelos demais artistas que prestaram depoimentos à sua biógrafa (ECHEVERIA, 2012). A respeito deste duelo, relata-se que Elis ficou uma fera e que Hermeto já planejava desafiá-la, a fim de que ela provasse ser a musicista de quem todos comentavam.

Sustentando a hierarquia entre corpo e mente e, a partir disto, entre tradição oral e escrita, a produção do conhecimento histórico e antropológico, mesmo quando aborda as artes, vai se consolidar na segunda forma. No caso do estudo da música popular, a *performance* será, por longa data, de menor importância perante as letras das canções, melodias, linhas rítmicas e outros elementos passíveis de serem representados pela forma escrita (NEIVA DE MATOS, et. al., 2008).

A seguir apresentarei, então, a etnografia da arte corporal e vocal de Elis Regina em "Falso brilhante", abordando-a como, mais do que um conjunto de ornamentos, um gestual pleno de significados, produto de uma elaborada atividade intelectual e que comunicou, de fato, algo ao público que estava ausente das palavras presentes nas canções.

3. Falso brilhante e a ditadura militar: nas entrelinhas da *performance*

Elis Regina morreu no ano de 1982. Trinta mil pessoas compareceram ao seu velório. O primeiro registro em vídeo da trajetória da cantora seria feito somente no ano de 1988. A partir da divulgação do laudo médico sobre a causa da morte – intoxicação causada pela ingestão abusiva de álcool e cocaína –, Cesar Camargo Mariano teria hesitado em autorizar a publicação deste material, a fim de poupar os filhos.

⁶ Cf. Butler, 2012; Carvalho, 2012; Fausto-Sterling, 2012; Foucault, 2014; Haraway, 1995; Laqueur, 2001; Overing, 1985.

O referido material (REGINA, 2006) exhibe, sobretudo, passagens do espetáculo – e seus bastidores – "Falso Brilhante". Pode-se assistir, na íntegra, à quarta parte do primeiro ato, intitulada "Teste": a chegada de Elis no Rio de Janeiro e seu esforço em mostrar para empresários e produtores o seu talento, uma metáfora da trajetória do artista latino-americano (LUNARDI, 2011).

O trecho é composto de um *pot-pourri* intitulado "A garganta de ouro", formado pelas seguintes canções, nesta ordem: "O Guarani" (Carlos Gomes), "Uno" (Mariano Mores/Enrique Santos Discepolo), "Olhos verdes" (Vicente de Paiva), "Singing in the rain" (Nacio Herb Brown), "Nel blu dipinto blu" (Domenico Modugno/Francesco Migliaci), "Hymne à L' amour" (Edith Piaf/Magda Viana), "La puerta" (Luis Demetrio), "Gira, gira" (Enrique Santos Discepolo), "Diz que tem" (Vicente Paiva/Hannibal Cruz) e "Canta Brasil" (David Nasser/Alcir Pires Vermelho)⁷.

Prossigo, então, para uma análise detalhada da *performance* da cantora, em conjunto com os demais elementos que compõem a cena e a sua relação com a plateia e o contexto sociopolítico em que o espetáculo se insere:

3.1 Mapa de gestos corporais e seus significados

O trecho em destaque é inaugurado pela obra "O guarani", que Elis interpreta totalmente imóvel, com a coluna ereta, queixo reto e olhar dirigido para frente. Somente lábios e língua se movem, e o fazem de maneira exagerada, desenhando as palavras. Ao final da mesma música ela faz o seu primeiro movimento corporal, bastante sutil: cantando a frase "colossal Brasil", ela empina o peito para frente e balança a cabeça acentuando o movimento do nariz para cima, com ar de orgulho patriota, assemelhando-se a um soldado enquanto entoava o hino nacional, parecendo debochar do compromisso cívico tão exaltado pelo militarismo, ainda mais levando-se em conta que o espetáculo se desenvolve em um cenário que remete ao circo.

Inicia-se o bolero "Uno": ela apoia uma das mãos sobre o umbigo e balança, de maneira desajeitada, com os ombros e o olhar tensos, o corpo de um lado para o outro, como se executasse uma dança de salão. Demonstra, nesta atitude, contrastante à sua postura inicial – ereta, de nariz empinado e olhar encarando o público – uma insegurança e um desencontro

⁷ O roteiro completo do espetáculo e sua avaliação pelo Departamento de Polícia Federal - Superintendência Regional de São Paulo, em 1975, para a censura, encontra-se presente nos Arquivos Nacionais. O mesmo foi utilizado para a presente análise.

com o próprio gesto, como se estivesse sendo coreografada – e manipulada – por alguém de fora.

Segue-se o samba “Olhos verdes”, momento em que ela se torna mais solta e seus gestos mais expansivos. Pela primeira vez ela mexe os braços, levantando-os, separando-os de seus quadris, que se movem no ritmo musical. Conforme se desenrola a música, um movimento giratório dos braços para trás, levando com eles o xale que os orna, vai se intensificando, até tornar-se exaustivamente repetitivo.

Em “Singin' in the rain” ela faz poses, como se estivesse na frente de uma câmera fotográfica e, então, retoma o movimento de braços, que se mantém na canção seguinte, “Nel blu dipinto di blu”, ao final da qual ela lança o xale no chão.

Ela retorna, então, à posição estática inicial, interpretando “Hymne a l'amour”.

Ao cantar “La puerta”, ela se senta.

Em seguida, levanta-se para cantar “Gira, gira”, girando também o corpo. Entra em cena um ator e veste nela um cinto e um turbante ornados com bananas, transformando-a em Carmen Miranda, cujos gestos de mãos e quadris Elis incorpora ao interpretar o samba “Diz que tem”.

Por fim, ela caminha pela passarela que a conduz ao cerne da plateia e finaliza o *pot-pourri* em “Canta Brasil”: Na frase que encerra a música – “no céu, no mar, na terra, canta Brasil” – a banda silencia e a cantora levanta os braços, indicando à plateia o final apoteótico, que conduz aos aplausos. O trecho é, no entanto, repetido três vezes, sendo que na última a cantora cai deitada no palco, encenando desmaio e exaustão.

Reme-se, assim, a coreografia, em doze quadros: 1. Corpo estático, com coluna ereta e nariz empinado; 2. Leve balanço do corpo para os lados, combinado à tensão nos ombros e no olhar; 3. Abertura dos braços; 4. Movimento de quadril; 5. Giro repetitivo dos braços para trás; 6. Corpo novamente estático; 7. Corpo sentado no chão; 8. Corpo levantando-se; 9. Corpo girando; 10. Gestos manuais e requebros remetendo a Carmen Miranda; 11. Caminhada pela plataforma que conduz ao centro da plateia e, finalmente; 12. Desmaio.

A sequência de movimentos é desenvolvida ao longo do *pot-pourri*, ocupando longos espaços de tempo. As mudanças acompanham a sucessão das canções e, assim, não se dão de maneira fortuita.

Percebe-se um nítido contraste entre o corpo na interpretação da peça “O guarani” e os sambas: remetendo ao contexto da produção erudita, o primeiro é estático, elegante e está

coberto por um quimono. Já no segundo, exalta-se o suingue e sensualidade brasileira, estando ele exposto.

Tal estrutura coreográfica, plena de contrastes, traduz a trajetória de Elis – que transita entre o exagero e a economia cênico-musical – e da própria indústria fonográfica. Sua solidão no centro do palco, próxima ao público, permanecendo músicos e demais atores ao fundo, ressalta o peso de sua responsabilidade. O esforço em “mostrar serviço” acaba por exauri-la, levando-a ao desmaio. Sob o foco de todos os olhares, ela se vê obrigada a dançar, inicialmente um tanto desajeitada. O desconforto vai desaparecendo na medida em que ela incorpora os rebolados de Carmen Miranda, artista cuja *performance* é bastante emblemática das relações de poder que o trabalho destaca.

Uma das pioneiras entre as mulheres a fazer carreira no meio musical popular brasileiro - até meados dos anos 1930 o *casting* de profissionais da rádio era composto exclusivamente por homens (CASTRO, 2005) - Carmen precisou, literal e simbolicamente, rebolar, a fim de agradar ao público e aos empresários do sexo oposto. Representou ainda, mundialmente, a brejeirice e a sensualidade da mulher brasileira e do samba através do gingado de suas mãos e de seus quadris, durante o governo nacionalista de Getúlio Vargas. Despertou, assim, violentas crises de ciúmes em seu último marido, a quem é relacionado o fim de sua carreira.

O movimento feminino de quadril está, na trajetória do samba, intimamente ligado à sensualidade feminina, notadamente das mulheres negras. No contexto do nascimento da indústria fonográfica, esta imagem da morena dançarina de samba será explorada como sinônimo da mulher brasileira.

3.2 Aspectos físicos e expressivos da voz

A cantora faz uso, durante todo o trecho analisado, do registro de peito, de uma emissão frontal e de uma dinâmica forte⁸. É uma voz, pois, que ocupa todo o espaço, se impõe sobre a banda e enaltece a solista.

⁸ O termo "registro" diz respeito aos "ajustes produzidos pela musculatura" (MACHADO, 2012, p.50) do cantor no alcance das notas (alturas de som). O registro modal de peito diz respeito à produção da fala e de notas graves e médias da tessitura vocal do cantor, que geralmente sente a ressonância do som no peito, lábios e *palatto* duro, embora esta sensação possa variar de um cantor a outro. Emissão refere-se à "variação de escolha de ressoadores - que são as cavidades da cabeça (nariz, boca, laringe, orofaringe) - pode enfatizar ou atenuar a presença de harmônicos agudos (ressoadores frontais) ou graves (ressoadores posteriores). A voz projetada nos ressoadores frontais tende a resultar numa sonoridade mais compactada, sem escape de ar e com uma presença maior de harmônicos agudos (MACHADO, 2012, p. 50-52)."

Explora-se em demasia os ornamentos vocais, como os *vibratos* e os “eRes” [r pronunciado como no espanhol, com vibração de língua], remetendo, pois, à estética vocal que caracterizou o período melodramático da rádio, na virada dos anos 1940 aos 1950. Na fase anterior da indústria fonográfica, durante o processo de gravação mecânica, o “eRe” substituiu o “erre” porque este não era captado pelo microfone de cera (VALENTE, 2003). Posteriormente, a partir da introdução da tecnologia de gravação elétrica, a captação do “erre” foi viabilizada e, no entanto, o “eRe” foi mantido na estética vocal. É deste conjunto de elementos vocais, que distanciam o canto da fala, que os *bossanovistas* tratam ao qualificar a *performance* de cantoras como Ângela Maria, principal influência de Elis Regina, como cafonas.

O excesso de ornamentos é explorado, sobremaneira, em “O Guarani”, onde ela exagera nos *vibratos*, nos *vocalises* operísticos, nos extremo-agudos impostados e numa manipulação do palato, típica do bel canto, em que, levantando-o demasiadamente, obtém-se uma emissão mais posterior e uma voz mais escura, ao mesmo tempo em que se perde a pronúncia coloquial do português, assemelhando-se a sua pronúncia à de uma estrangeira. A interpretação é tão exagerada e caricata que o público chega a rir. A cantora é bem-sucedida, então, em sua intenção de zombar de seu próprio passado, explorado pela narrativa do espetáculo.

3.3 Cenografia

No início do *pot-pourri* as luzes estão apagadas, com um foco, somente, em uma borboleta ornada com paetês. Aos poucos, o foco vai aumentando e revelando a cantora, em cujas costas está presa a borboleta. Ela está vestida com um quimono preto, enfeitado com bordados de lantejola. Na cabeça, uma peruca em corte Chanel. A maquiagem destaca seus olhos, notadamente os cílios, e a boca, que está pintada de vermelho. Somente a boca se movimenta neste momento inicial da *performance*, e o faz exageradamente. Esta é uma das marcas de Elis, presente em todos os vídeos que já assisti dela, e que faz com que todas as palavras pronunciadas pela cantora sejam perfeitamente inteligíveis.

Ao tirar o quimono, ela revela um vestido vermelho, também ornado de paetês. O xale colocado sobre seus braços é feito de tule preto – mesmo material da saia – e brilho. Este é substituído, posteriormente, pelo cinto e pelo turbante ornados com bananas, imitando o figurino de Carmen Miranda.

O excesso de brilho das peças remete às produções luxuosas, de alto custo, ilustrando o glamour que caracterizou as produções hollywoodianas e a trajetória de cantoras ligadas ao cinema, caso, novamente, de Carmen, que ficou longo tempo em cartaz no Cassino da Urca. Ao longo da década de 1950, as boates e os cafés culturais, que irão compor o cenário carioca, se caracterizarão como alternativas aos espaços onde estes tipos de espetáculos aconteciam (CASTRO, 2015). Menores e, portanto, mais intimistas, estes novos signos da modernidade e do cosmopolitismo carioca propiciarão o aparecimento dos trios de samba-jazz, samba-canção e bossa-nova, influenciados pela estética do *cool jazz*, ou da música pela música.

3.4 Encontro entre Elis e plateia - Conclusão

Em sua análise sobre a *performance* musical no contexto da indústria fonográfica, Zumthor (2014) destaca a importância do encontro entre artista e público e da empatia gerada entre eles, que funcionaria como uma espécie de resgate dos tempos onde a magia e a aura caracterizavam o encontro e o fazer artístico da humanidade. Um dos caminhos que o autor aponta para a criação desta empatia é a capacidade de mediação, pelo artista, entre tradição (memória coletiva) e inovação (criação individual). A partir deste efeito a *performance* funcionaria, então, como agente de mudança social.

No início do espetáculo, antes de cantar o *pot-pourri* analisado, Elis e os demais músicos e atores, vestidos de personagens circenses, formam uma roda, onde entoam uma série de cantigas de domínio público que remetem às brincadeiras infantis no Brasil daquela época: “se essa rua fosse minha”, “atirei o pau no gato”, “samba-lele tá doente”, “o cravo brigou com a rosa”, “ciranda cirandinha”, “ai bota aqui o seu pezinho”, “escravos de Jó”, “uni duni tê”, “a galinha do vizinho bota ovo amarelinho”. Apelando, pois, para a memória e todas as sensações que ela provoca no corpo, o espetáculo cria a empatia necessária entre artistas e público. O *pot-pourri* “garganta de ouro” não se distancia deste propósito: construído a partir de canções que se popularizaram pelos discos, cinema e rádio, ele transporta o ouvinte, novamente, para um território que lhe é familiar. O resultado, por fim, foi uma “plateia [que] se pôs em pé e assim ficou, em ‘semi-delírio’, se abraçando e chorando [...]” (LUNARDI, 2011, p. 145).

Somente a partir deste momento serão apresentadas, então, as composições da nova geração da MPB. Foi este o espetáculo responsável por apresentar ao público, e consagrar na indústria fonográfica brasileira, João Bosco, Aldir Blanc e Belchior.

A Divisão de Censura de Diversões Públicas do governo militar analisou o espetáculo da seguinte maneira:

Show musical, de autoria de Elis Regina e outros artistas nacionalmente conhecidos, e que apresentam vários temas de nosso cancioneiro 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 plateia, 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.

Tal fato causa surpresa, se levarmos em conta que o espetáculo fazia críticas à ditadura. Teria sido, inclusive, proibida a venda do disco homônimo, lançado um ano após a estreia do show, na Argentina, que o considerou subversivo à ordem (LUNARDI, 2011).

Assim, é possível concluir que há na *performance* aqui analisada um nível de significação que, ao contrário do que geralmente se espera, se opõe ao texto, operando com a ironia. Gestos corporais e elementos vocais funcionaram como códigos que não estão submissos à palavra - completando a fala -, que não se delineiam de maneira fortuita ou impensada e, muito menos, se impõem como ornamentos: se pelo texto nada se percebeu de subversivo em "Falso Brillhante", a gestualidade com as quais ele é expresso expõem, por sua vez, uma personagem que zomba, não somente do patriotismo, como das diversas tramas de poder, entre elas o gênero, que configuram a trajetória artística no Brasil.

Fernando Henrique Cardoso, em entrevista dada ao jornal Folha de São Paulo no dia 21 de janeiro de 1982, quando morreu Elis Regina, assim a caracterizou: “[...] uma mulher capaz de ser mensagem, e mensagem captada por milhões de pessoas, sem nenhuma demagogia e de não precisar da retórica [...]” (In: LUNARDI, 2011, p.13). Assim, ele destaca o poder que teve a cantora se significar sem fazer uso da objetividade, sendo capaz de conquistar, pois, um público cuja sensibilidade fora educada pelo rádio e pela televisão, mais do que pelos livros.

Sobre o apelido - Hélice Regina - recebido ao girar ostensivamente os braços quando interpretou "Arrastão", Elis afirmou: “o meu professor, entendendo quase nada de português, não ligava a mínima pra 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 [...].”⁹ Como no caso do narrador nas culturas sem escrita, o que importa, na *performance* artística, não é tanto, 'o que se diz', mas o 'como se diz'. Assim, a narrativa "não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos" (BENJAMIN, 2012, p. 220).

O professor ao qual Elis se referia era Lennie Dale, ator, dançarino e coreógrafo norte-americano que teve longa experiência com os musicais da Broadway e acabou se mudando para o Brasil. Integrou, na década de 1960, o grupo de teatro musical Dzi Croquettes, um dos primeiros, no país, a zombar do gênero e outras normas sociais através do uso da androginia (LOBERT, 2010). É importante notar ainda que, assumindo a profissão de cantores, bailarinos e atores os homens que compunham o grupo tenham optado por vestirem-se de mulheres.

A crítica ao gênero e às exigências relativas à feminilidade aparece, no *pot-pourri* analisado, no exagero com que a cantora encena a personagem da cantora-diva, da ópera ao samba: uma figura vestida com excesso de ornamentos e obrigada a mostrar para o público um excesso de técnicas vocais e rebolados. Na vida real, Elis teria a mesma morte precoce e atrelada ao *stress* provocado por uma carreira ligada ao estrelato que teve a personagem por ela citada, Carmen Miranda.

Na quarta parte do Primeiro Ato, intitulada “Carreira”, Elis faz, entre outras, as seguintes perguntas: “Artista tem tempo para cuidar dos filhos?”, “Dá para conciliar vida artística com casamento?”, “Artista nasce ou precisa de estudos?”, “Quem manda na sua casa? Você ou seu marido?”, “Você é a favor do divórcio?”, “O que você acha do Movimento de Liberação Feminina?”. Tais questões enfatizam, novamente, a dificuldade em conciliar-se profissão artística às funções atribuídas socialmente às mulheres, ainda no período abordado (de dedicação ao lar, aos filhos e ao casamento). Historicamente ligada à esquerda política, o discurso feminista passa ileso, igualmente, pela censura do Estado.

Lembrando-se que grande parte dos compositores da MPB responsáveis pela produção de um discurso crítico contra a ditadura militar - Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros - passaram alguns anos exilados - coube a intérpretes como Elis, Bethânia e Gal, que lideraram a venda de discos no período abordado - o papel de veicular a canção e a crítica à ditadura, de maneira velada, pelas entrelinhas, criando uma memória histórica sobre o regime em que ele seria associado à violência e ao sofrimento. Num contexto cultural em que a escrita se impôs sobre a oralidade como instrumento do "poder-saber"

⁹ Afirmação feita em narração contida no LP “Elis, Miéle”, gravado pela Philips, em 1970. (in: LUNARDI, 2011, p.75).

(FOUCAULT, 2014), ou seja, como forma de descrição objetiva da realidade, os artifícios vocais, corporais e cênicos elaborados por cantores e seus diretores de cena não representaram uma ameaça para os censores da atividade artística subversiva. Assim, embora algumas delas, como Bethânia, tenham afirmado categoricamente não misturar política e arte, elas agiram politicamente, comunicando-se com o público por via dos gestos e não da retórica. Fizeram, assim, a ponte entre um discurso mais intelectualizado, ligado à esquerda e à burguesia, e o público do rádio e da televisão.

Por fim, o que percebemos na trajetória de Elis, da aparição no I Festival da MPB à consagração em "Falso Brillhante" é que, visando o pertencimento ao campo artístico e intelectual, ela vai travando diversos contatos e negociações com os seus agentes, remodelando seu estilo a fim de agradá-los, muitas vezes entrando em desencontro com suas próprias vontades, fazendo concessões. A conquista da elegância e do refinamento musical, inversamente proporcionais à sua teatralidade, é relatada por ela como uma martírio. Assim, o espetáculo analisado é uma espécie de retorno às suas origens: ao narrar sua própria trajetória, ela resgata a dramaticidade que a caracterizou no período dos festivais da canção, fechando um ciclo. Este reencontro é obtido na parceria com uma mulher ligada ao teatro, a única personagem feminina e atriz envolvida em sua carreira no período abordado. No momento em que se consagra no campo como um músico, Elis então se utiliza de seu poder para zombar deste campo, assumindo, finalmente, ter sido Ângela Maria sua grande ídola. Longe de se acomodar no papel passivo que o campo lhe tentou impor, pela ação de críticos, músicos e empresários, Elis, a Pimentinha, subverteu o gênero e usou a música para, simbólica e literalmente, colocar sua voz no mundo.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **O gênero da música**: construção social da vocação. São Paulo: Alameda, 2012.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A noite do meu bem: A história e as histórias do samba-canção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ECHEVERIA, Regina. **Furacão Elis.** São Paulo: Leya, 2012.

FAUSTO-STERLING, A. Dualismos em duelo. **Cadernos Pagu.** Campinas, n. 17/18, pp. 09-79, 2002.

FOUCAULT. **História da sexualidade: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu.** Campinas, n.5. pp.07-41, 1995.

LAQUEUR, Thomas: **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes.** Campinas, SP : Editora da UNICAMP, 2010.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do "Falso Brillhante": Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976).** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2011.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2012.

MORELLI, Rita C.L. **Indústria fonográfica: Um estudo antropológico.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, n. 28, pp.103-124, 2001.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência política e consumo cultural. **Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM,** Cidade do México, 2002.

NEIVA DE MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de [org]. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OVERING, Joanna. **Reason and morality.** Londres: Tavistock, 1985.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940 - 1968.** São Paulo: EDUSP, 2010.

REGINA, Elis. Falso Brillhante. DVD. Brasil: EMI Music Brasil Ltda., 2006.

VALENTE, Heloisa de Araujo Duarte. **As vozes da canção na mídia.** São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosacnaify, 2014.