

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BRUNA ALVES DE ARAUJO

**NARA, GAL E ELIS:
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DURANTE OS ANOS DE CENSURA**

UBERLÂNDIA

2018.

BRUNA ALVES DE ARAUJO

NARA, GAL E ELIS:

UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA DURANTE OS ANOS DE CENSURA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento à avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3 de Graduação em Música – Licenciatura, da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do professor Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior.

UBERLÂNDIA

2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Deus pelo dom da vida, por toda proteção e força, em especial, durante esses quatro anos de graduação.

Agradeço a toda a minha família, por sempre me apoiarem e por me incentivarem a seguir em frente.

Aos meus pais, minha eterna gratidão e amor por tudo que fizeram por mim, por acreditarem nos meus sonhos e por me fazerem caminhar adiante.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Menezes por todo apoio, dedicação e paciência comigo durante a pesquisa e construção desse trabalho. Muito obrigada por todos os ensinamentos.

Agradeço a minha Prof^a Ma. Poliana Alves pelas contribuições para este trabalho, por estar sempre disposta em ajudar e por todo carinho comigo.

Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Lovisi pelas riquíssimas contribuições nesse trabalho, por todo cuidado e atenção.

Agradeço à Prof^a Dra. Lília Neves Gonçalves por todas as contribuições, por toda ajuda e atenção durante esse período de pesquisa.

Agradeço imensamente aos meus amigos: Bruno, Sara, Déborah e Renata pelas partilhas durante esse processo de escrita, por sempre estarem presentes e me apoiarem nesse projeto.

Enfim, agradeço a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para a construção e concretização desse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho foi desenvolvido com o objetivo de compreender se a censura aos artistas, implementada no regime militar, fomentou interpretações musicais como meio de resistência no trabalho das cantoras Nara Leão, Gal Costa e Elis Regina, foco desta pesquisa. Além disso, buscamos identificar pontos em comum entre as três intérpretes e parâmetros musicais e escolhas interpretativas utilizadas por essas três cantoras que caracterizariam a expressão de tal posicionamento político-ideológico contra a ditadura militar, ocorrida no Brasil durante os anos de 1964-1985. Por meio de análises de vídeos, áudios, capas de discos, teses, dissertações e artigos, a pesquisa buscou elementos em comum para a construção da interpretação das canções de protesto, e como esses elementos foram usados nessas performances, que visavam denunciar a situação da população, bem como do artista brasileiro.

PALAVRAS –CHAVE: Nara Leão. Gal Costa. Elis Regina. Censura. Regime Militar. Interpretação.

ABSTRACT

The present work was developed aiming to comprehend if the censorship applied to the artists, implemented in the military dictatorship, fomented musical interpretations as a resistance method in the works of the singers Nara Leão, Gal Costa and Elis Regina, focus of this research. Further on, we fetch to identify converging points between those three singers that would possible characterize the expression of a political-ideological behave against the military dictatorship occurred in Brazil during the years of 1964-1985. Trough the analysis of videos, audios, disk covers, thesis, essays and articles, the research fetch common elements for the framing of the interpretation of songs of protest, and how these elements were used on the performances, that aimed to denounce the citizens situation, as well as the Brazilian's artist.

KEY WORDS: Nara Leão. Gal Costa. Elis Regina. Censorship. Military dictatorship. Interpretation.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Programa original do Show “Opinião”Pág. 25
- Figura 2 - Capa do disco “Coisas do Mundo” (Universal Music Grup, 1969) Pág. 37
- Figura 3- Contracapa do disco “Coisas do Mundo” (Universal Music Grup, 1969)
Pág. 37
- Figura 4- Elis Regina em “Falso Brilhante” (1975)Pág. 56
- Figura 5- Capa do disco “Elis” (Phonogram, 1973) Pág. 65

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: 1964-1985: DITADURA MILITAR E A MÚSICA NACIONAL	11
1.1 Enfraquecimento da Ditadura Militar e as consequências para a produção musical no Brasil	18
CAPÍTULO 2: NARA.....	21
2.1 “Opinião” – Zé Keti (1964).....	29
2.2 “O violeiro e a estrada” – Sidney Miller (1967).....	31
2.3 “La colombe” – Jacques Brel (1969)	33
CAPÍTULO 3: GAL.....	38
3.1 “Divino Maravilhoso” (1969)	43
3.2 “Vou recomeçar” (1969)	46
3.3 “Hotel de Estrelas” (1970)	48
CAPÍTULO 4: ELIS	51
4.1 “Caxangá” (Milton Nascimento e Fernando Brant)	58
4.2 “Aos nossos filhos” (Ivan Lins)	61
4.3 “Agnus Sei” (João Bosco e Aldir Blanc).....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
DOCUMENTÁRIO.....	70
DISCOS	70

INTRODUÇÃO

Segundo Napolitano (2002, p. 47),

a repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura. Os embates estéticos e ideológicos de 1968 apontavam para uma cisão definitiva da música popular moderna no Brasil, entre as correntes nacionalistas e contraculturais, que agora pareciam distantes. O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque (neste caso, “voluntário”), lembrava que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão impostas pelo regime (NAPOLITANO, 2002, p. 47-48).

Durante os anos de 1960 e 1970, o Brasil foi cenário de grandes manifestações culturais e presenciou o surgimento e o fortalecimento de novas correntes musicais como a MPB, Tropicalismo, além da chamada música de protesto, que se efetivou após o ano de 1968. Durante os anos de ditadura no país, novos nomes da música popular brasileira foram surgindo como, por exemplo, Elis Regina. Outros artistas tiveram destaque neste período, como Nara Leão, que teve forte presença no antológico show “Opinião” e Gal Costa que iniciou sua carreira durante o movimento tropicalista.

A chamada Moderna Música Popular Brasileira, posteriormente conhecida como MPB, não foi apenas mais um dos acontecimentos culturais efervescentes da época. Ainda de acordo com Napolitano,

a MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). (NAPOLITANO apud GIMÉNEZ, 2016, p. 79).

A partir dessa MPB como elemento cultural e ideológico, é possível verificar novos artistas que adotaram tais características em suas formas de atuação como, por exemplo, as intérpretes citadas anteriormente. Percebe-se na performance de cada uma

delas, em determinadas obras do seu repertório, a presença dessa nova MPB. Por serem cantoras de grande destaque na música brasileira, este trabalho se destina a compreender como construíram suas performances e interpretações durante os anos de ditadura militar no Brasil. Suas performances foram, de certa forma, importantes para os demais artistas, além de exercerem uma relação intensa com o público que acompanhava o trabalho de cada uma delas, e buscava nas músicas deste período, uma forma de se expressarem, de se verem representados. Cada uma delas levava a sua identidade para as canções que interpretavam, davam vida ao texto que cantavam, produzindo interpretações singulares. De acordo com Falbo,

no caso da canção, um primeiro elemento que se apresenta na estrutura da performance é a presença do intérprete: através do corpo e de sua expressão viva por meio da voz, dos gestos ou de expressões faciais (e, eventualmente, outros elementos visuais ligados ao corpo, como figurinos, adereços, maquiagem etc.), o artista vai “dar forma” ao texto e transmiti-lo ao público num só ato. Podemos retomar a ideia já citada de Fayga Ostrower para dizer que o corpo é, ao mesmo tempo, “o meio e o modo” pelos quais ocorre a performance, ressaltando o papel central da voz neste processo. (FALBO, 2010, p. 227).

As vozes de Nara Leão, Gal Costa e Elis Regina marcaram a música popular brasileira e foi por meio delas que grandes sucessos vieram ao encontro do público. Essas três intérpretes serão aqui estudadas devido ao trabalho desenvolvido por cada uma, visando identificar quais performances foram construídas a partir de um posicionamento político frente ao regime militar e como os elementos de expressão musical foram manipulados nessas performances.

Delimitando um foco para a presente pesquisa, nos questionamos se a censura aos artistas implementada na ditadura militar fomentou algumas interpretações musicais como meio de resistência no trabalho das cantoras Nara Leão, Elis Regina e Gal Costa. Se sim, quais seriam os parâmetros musicais e escolhas interpretativas utilizadas por essas três cantoras que caracterizariam a expressão de tal posicionamento político-ideológico?

Para conseguir alcançar as respostas para tais questionamentos, procuraremos, à princípio, compreender como a censura, implementada durante o regime militar, afetou a atuação artística das cantoras Nara Leão, Elis Regina e Gal Costa e quais elementos interpretativos foram utilizados em suas performances como expressão de posicionamento político-ideológico de oposição a tal regime. Além disso, buscaremos entender como tais cantoras atuaram durante os anos da ditadura, qual a relação entre as

três cantoras, bem como identificar elementos (vocais, gestuais, etc) utilizados por essas três intérpretes. Tais elementos puderam ser identificados por meio de vídeos, áudios, fonogramas e capas de discos.

A temática desta pesquisa foi escolhida visando compreender melhor sobre o período que abrange a ditadura militar no Brasil, período esse em que ocorreram diversas manifestações culturais de grande destaque. A escolha das intérpretes a serem estudadas se deu a partir do fato de que foram cantoras que se posicionaram, de forma explícita ou implícita, contra o regime militar por meio de parte de seu repertório e de depoimentos. Assim, despertou-se o interesse de investigar como as escolhas artísticas dessas três cantoras frente a esse regime totalitário influenciaram na construção de uma práxis do canto popular no Brasil na década de 1960-1970.

Uma outra razão para a escolha do tema, deve-se ao grande destaque que tais cantoras tiveram no universo da música brasileira popular. Essas cantoras criaram shows, apresentações e interpretações de destaque, utilizando-se de vários recursos técnicos e interpretativos, que serão analisados nesta pesquisa.

CAPÍTULO 1: 1964-1985: DITADURA MILITAR E A MÚSICA NACIONAL

Este primeiro capítulo tem o intuito de esclarecer um pouco mais sobre o que foi a ditadura militar no Brasil e relacioná-la com diferentes fatos ocorridos durante os anos de vigência do regime. Buscamos evidenciar informações sobre a música brasileira daquela época e quais foram os impactos da ditadura para essa música, em especial para uma parcela dela.

Os anos de 1960 no Brasil foram anos de grande efervescência de ideias, de manifestações culturais, de embates ideológicos. Entretanto, foi durante essa década que se iniciou um dos períodos mais violentos e tristes vividos no Brasil. No dia 31 de março de 1964 após a deposição do presidente da república, João Goulart, os militares tomavam o poder no país. O golpe foi estabelecido entre militares, grandes empresários, latifundiários, que acreditavam que o governo de João Goulart era perigoso para o país, pois tinham medo de que o país se tornasse um regime comunista, além de rejeitarem a Reforma de Base. A ditadura militar no país durou 21 anos e teve seu ponto culminante através do Ato Institucional nº05 (AI-5) no fim do ano de 1968. De acordo com o acervo online “Memórias da Ditadura”, durante esses 21 anos de vigência do regime, este possuiu três fases distintas ao longo do tempo:

A primeira foi de legalização do regime autoritário, por meio de decretos-lei e de uma nova constituição. A segunda, de recrudescimento da repressão e da violência estatal contra os opositores da ditadura. E a terceira, de reabertura política, com a Lei da Anistia e o movimento pelas eleições diretas para presidente. (Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/index.html>> Acesso em: 06 de dezembro de 2018).

Durante os anos da ditadura, a população sofreu muito com a repressão, a censura e a violência, em especial após o AI-5. Tal ato institucional, promulgado em 13 de dezembro de 1968, que configurou o período mais violento do regime, sancionou vários direitos ao presidente da república, entre eles: o de fechar o congresso nacional, as assembleias legislativas e as câmaras municipais, decretar estado de sítio sem restrições, suspender direitos políticos, etc.

A situação se agravou no país, havendo mais repressão, mais censura e perseguição aqueles que se opunham ao regime ou que apenas queriam expressar seu ponto de vista. Dentro desse contexto, temos uma grande efervescência no meio musical,

o surgimento e fortalecimento da MPB e o aparecimento das canções de protesto, da música engajada, que procurava por meio das canções expressar o sentimento de revolta contra a ditadura vigente, além de ser um meio de conscientização e denúncia da situação das minorias, do povo, do país de um modo geral. Mas além da recém surgida MPB, coexistiam nos anos de 1960, a Bossa Nova, o chamado Samba de Morro, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. De acordo com Nelson Motta em “Noites Tropicais”, o ano de 1964 pode ter sido horrível para o país, mas foi um ano maravilhoso para a música brasileira, pois ocorreram fatos marcantes para diversos artistas, além de lançamentos no campo da música brasileira. De acordo com Napolitano

A Música Popular Brasileira dos anos 60, entendida como um objeto histórico que articula política e cultura, é um campo privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre idéias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural. (NAPOLITANO, 2010, p. 5).

Vale destacar que nesse período, “a ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e, no consumo de música popular” (NAPOLITANO, 2010, p. 14). Durante esse período, houve transformações na Bossa Nova, bem como em seus intérpretes como Nara Leão, que se tornou uma artista engajada e passou a difundir o samba de morro, em especial, através do Show Opinião (1964) com composições de João do Valle e Zé Keti. Também podemos destacar o surgimento de Gal Costa no contexto da Tropicália, que foi, mesmo que de forma mais tímida, uma oposição contra o regime e Elis Regina, que aos poucos passou a gravar canções de protesto, tornando-se uma cantora engajada da MPB.

Segundo Napolitano (2010, p. 13)

O advento da Bossa Nova inaugurou um novo ciclo de institucionalização na música brasileira, onde o próprio conceito de música popular vai ser modificado. Na conclusão deste ciclo de institucionalização, os festivais da canção, entre 1966 e 1968, desempenharam um papel fundamental.

Neste período de surgimento dos festivais, damos destaque para o Festival Internacional da Canção (FIC), organizado pela TV Globo e TV Rio. Esse festival teve ao todo sete edições, sendo realizado entre os anos de 1966-1972. O FIC foi de grande

importância para música brasileira, visto que através dele surgiram nomes de destaque do cenário musical brasileiro, além de ter sido espaço para a estreia de diversas canções desse período de repressão. Os festivais, juntamente com a indústria fonográfica, foram de grande importância para divulgação do trabalho de artistas que participavam com suas canções, pois proporcionavam a inserção de tais artistas no mercado e permitiam que eles se profissionalizassem. De acordo com Paiano (1994, *apud* ALMEIDA, 2012, p. 12), “os festivais atuaram na construção de um ‘campo para a música popular, consagrando posições de uma geração contra tudo (ou quase tudo) o que havia sido dito e feito até então”. Segundo Vilarino

Além de ajudar na “institucionalização” da música popular brasileira (cristalizada na sigla MPB) transformando-a em parâmetro para toda a produção musical posterior, os Festivais aceleraram a consolidação da indústria fonográfica entre nós na medida em que fizeram a “mediação” entre a arte e a política, que caracterizou os anos 60, e a ainda incipiente indústria cultural. “Ao menos nos primeiros anos, a MPB manteve um vínculo com a televisão, a qual exibiu os Festivais, fundamentais para constituir um público para essa música”. (VILARINO, 1999 *apud* ALMEIDA, 2005, p. 12).

Após o golpe de 1964, a produção musical no país passou por fortes mudanças, surgindo novas correntes ideológicas. A canção de protesto ganhou força no cenário nacional, bem como a MPB que surge e consegue destaque na música brasileira, como falamos anteriormente. Durante o período do regime militar, uma parcela da produção musical se voltava muito para a denúncia dos problemas vividos pelo povo, de forma que os compositores produziam músicas mais engajadas, ou seja, com um caráter de denúncia e protesto contra a ditadura, afim de transmitir o que a população estava sofrendo com o regime ditatorial. Porém, todas essas denúncias eram feitas de forma discreta, de modo que os censores¹ não percebessem o real sentido da letra. Tal fato se comprova através da fala de Almeida (2005, p. 18)

[...] criou-se, nessa “cultura da resistência”, uma linguagem cheia de metáforas e símbolos, decodificados pela cumplicidade existente entre produtor/consumidor, que possibilitava a denúncia e crítica ao novo

¹ No serviço de censura durante a ditadura militar, “não era somente a intenção do autor a ser considerada durante o exame censório, mas também as possíveis interpretações que poderiam ser geradas a partir da audição das canções. Consequentemente, os pareceres dos técnicos demonstravam uma preocupação com públicos específicos das obras, que era uma das razões da censura às diversões públicas ser particularmente organizada para o controle dos meios massivos de comunicação e das artes de espetáculo. (HEREDIA, 2015, p. 70). Segundo a autora, também havia “a tentativa da censura em elaborar perfis ideológicos dos compositores cujas obras estavam sendo examinadas, mesmo que esta preocupação não seja evidenciada na maior parte dos pareceres”. (HEREDIA, 2015, p. 70).

governo e, ao mesmo tempo, dava continuidade ao tão sonhado projeto de se realizar a revolução nacional e democrática.

Segundo Almeida, a canção de protesto já era produzida no início dos anos de 1960, porém só ganhou espaço e destaque a partir de 1964. No período de vigência da ditadura militar no Brasil, a canção de protesto foi considerada a verdadeira música popular brasileira, um quase sinônimo de canção de festival, e teve grande destaque durante os anos de repressão, como podemos ver no trecho abaixo

Embora a canção engajada tenha surgido nos primeiros anos da década de 1960, traduzindo as tensões existentes nas inquietações dos grupos de esquerda em torno de possíveis mudanças na sociedade brasileira, foi durante os anos iniciais da ditadura militar (1964-1968) que ela se tornou um dos modelos mais difundidos em nossa música popular, funcionando ora como catarse que externava a derrota de 1964, ora como instrumento de resistência e luta. Sobretudo nos Festivais, a canção engajada se legitimou enquanto modelo musical não alienado e, ao mesmo tempo, mostrou-se um artigo de consumo promissor (ALMEIDA, 2005, p. 30).

Entretanto, existia um outro tipo de composição, que tinha como tema a esperança de tempos melhores, do otimismo do povo brasileiro. Músicas com essa temática foram a grande maioria das finalistas nos festivais entre os anos de 1965 a 1967². Porém, após a institucionalização do Ato Institucional nº 5, os festivais começaram a se esgotar, pois cada vez mais a censura se tornava mais forte. A partir de 1969, além de caírem o número de composições inscritas, o próprio festival passou a perder credibilidade perante aos artistas, devido a nova forma de organização adotada.

Aos poucos, a MPB que possuía uma temática fundada no nacional- popular, sendo um dos principais meios de protesto, através das canções engajadas, foi sofrendo

² No 1º Festival da Música Popular Brasileira (1965), a música vencedora foi “Arrastão” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) com a Interpretação de Elis Regina. Em segundo lugar ficou a música “Canção do amor que não vem” (Baden Powell e Vinícius de Moraes). “Disparada” (Geraldo Vandré) e “A Banda” (Chico Buarque) ficaram empatadas em primeiro lugar no 2º Festival da Música Popular Brasileira em 1966. Em 1967, no Festival Internacional da Canção (FIC), “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant) ficou em segundo lugar. Também em 1967, no 3º Festival da Música Popular Brasileira, os cinco finalistas foram: “Ponteio” (Edu Lobo e Capinam), “Domingo no Parque” (Gilberto Gil), “Roda Viva” (Chico Buarque), “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Maria, Carnaval e Cinzas” (Luiz Carlos Paraná). Em 1968, no FIC, o primeiro lugar ficou para “Sabiá” (Tom Jobim e Chico Buarque) e o segundo, com a tão conhecida “Pra não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré). (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_da_Can%C3%A7%C3%A3o e https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_M%C3%BAsica_Popular_Brasileira_1967 Acesso em 18/01/19 às 11:51)

alterações. Isso ocorreu devido ao surgimento da Tropicália, movimento de contra cultura, que teve como principais divulgadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por meio do movimento tropicalista se criou uma nova forma de canções engajadas. A Tropicália criou uma temática, mostrou uma nova forma da realidade por meio do “internacional popular”. Além disso, segundo alguns estudiosos, foi o movimento que melhor expressou a complexidade da relação moderno-arcaico existente entre nós. O Tropicalismo pode ser entendido como

[..] a expressão de uma crise na medida em que revelou as tensões vividas pelos jovens que nesse momento transitório entre o período nacional-desenvolvimentista e o período de consolidação de nossa modernização, trazendo como realidade um mundo marcado pela fragmentação dos sujeitos. Por um lado, o movimento recusava o discurso populista e nacionalista, desconfiando de todos os projetos de tomada de poder e, por outro, valorizava a ocupação dos canais de massa (acreditando que os subvertia por dentro) e a crítica de comportamento, enfatizando a necessidade de revolução individual, sensorial, existencial e estética- esta seria a forma de realmente contestar e subverter a ordem vigente (ALMEIDA, 2005, p. 46).

Para Napolitano (2010, p. 187), “o Tropicalismo foi mais do que um reflexo de uma crise específica do intelectual engajado ou de uma vontade de modernização cultural por si mesma.”. O autor também diz que o movimento tropicalista foi um polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, sendo uma transição de uma cultura de matriz romântica para uma cultura de consumo. Ainda de acordo com Marcos Napolitano, “as colagens tropicalistas aparavam arestas ideológicas e carnalizavam discursos, o que não era, em si, um procedimento estranho às tradições culturais brasileiras.”. (2010, p. 187). O movimento tropicalista foi inspirado pelo Movimento Antropofágico criado por Oswald de Andrade durante a década de 1920, porém, ao contrário de tal movimento, a Tropicália era aberta a todos os gêneros musicais, absorvendo-os como influências, afinal, a cultura brasileira é fruto da miscigenação constante. Porém, aos poucos, o movimento foi perdendo forças, e após um ano, findou-se com o exílio de seus representantes Caetano Veloso e Gilberto Gil, que quando voltaram do exílio em Londres, já não escreviam músicas na estética tropicalista, e sim canções de cunho mais engajado, voltando-se mais para o estilo da MPB. Com o fim da Tropicália, a MPB voltou a ser o centro das atenções, sendo um dos caminhos adotados pelos artistas da época como forma de protesto contra o regime militar.

A canção de protesto tinha como intuito denunciar as situações vividas pelo povo, pelas minorias, além de demonstrar a grande revolta por parte da juventude esquerdista contra tudo que estava sendo estabelecido no país por meio da ditadura militar. A canção de protesto

(...)enquanto produto bem aceito pelo público estudantil e de esquerda, (...) continuou com grande força; temas retirados do sertão nordestino, da vida dos sertanejos, dos camponeses, dos pescadores, dos morros, etc., tornaram-se ainda mais interessantes na medida em que a preocupação em denunciar a situação nacional (miséria, espoliação capitalista e exploração imperialista, etc) e encontrar na autêntica cultura e no povo ainda não contaminado pelo capitalismo, os possíveis combatentes para a ainda sonhada “revolução brasileira”, coincidiam com o discurso desse público. (ALMEIDA, 2005, p. 32-33).

Com o tempo, a canção de protesto foi sendo muito veiculada, bem como produzida, e, segundo Almeida (2005, p. 33) a canção de protesto foi considerada a autêntica música brasileira. Porém, após o AI-5 a repressão se intensificou, bem como a censura. Para os censores, os compositores da época sempre tinham algo a dizer contra o regime, tomando então, qualquer evidência como motivo para a proibição da veiculação da obra. Entretanto, nem sempre havia intenções contra o regime, mas os censores, “(...) na prática de vetar as letras das quais eles não compreendiam a mensagem, a intenção do autor, ou avaliassem que esse não fora capaz de deixar clara a mensagem(...)”. (HEREDIA, 2015, p. 63), censuravam a mesma. A perseguição contra os artistas que se opunham ao regime era intensa, e os censores se sentiam na obrigação de estarem sempre alertas e denunciarem aos serviços de censura e repressão. Para que uma música fosse censurada, levava-se em conta uma série de fatores, e não somente a letra da canção, ou mesmo as intenções e histórico do compositor, mas que interpretações poderiam ser geradas de acordo com a escuta da música. (HEREDIA, 2015, p. 70). Ainda de acordo com a autora Cecília Heredia,

[...] os pareceres dos técnicos demonstravam uma preocupação com os públicos específicos das obras, que era uma das razões da censura às diversões públicas ser particularmente organizada para o controle dos meios massivos de comunicação e das artes de espetáculo. (HEREDIA, 2015, p. 70).

Os órgãos de censura tinham grande preocupação com a divulgação de músicas para um público específico, como a juventude, pois essa, tinha grande conhecimento sobre tudo o que estava acontecendo no período mencionado, e, portanto, “vetar, nesse

cenário, músicas ao público juvenil constituía importante mecanismo de defesa do regime, através da restrição à informação” (HEREDIA, 2015, p. 71). Nesse período de grande instabilidade e ao mesmo tempo busca por conhecimento para compreender toda a realidade que a cercava, a juventude, era uma das grandes preocupações do regime, como mencionado anteriormente, mas tinha a música como aliada. Na década de 1970, com o papel do rádio e da atividade crescente da TV, a música ganhou espaço, como pode-se ver no seguinte trecho

A música, portanto, reafirmou-se, neste período, como a área da expressão mais popular das artes de espetáculo, com ampla penetração social, e, ao mesmo tempo, mostrava-se cada vez mais aberta às mudanças de padrões comportamentais e políticos, principalmente da juventude. (HEREDIA, 2015, p. 74).

Nesse contexto, temos a presença das seguintes intérpretes: Nara Leão, Gal Costa e Elis Regina, foco desta pesquisa. Estas três cantoras tiveram grande importância no cenário do regime militar em nosso país, sendo que cada uma representou um viés musical, pois Nara representou a bossa nova e o samba de morro, Gal representou a Tropicália e Elis é a representante da MPB nesse trabalho. Todas as três utilizaram-se da música como um meio de divulgação de informações, de conscientização da população, além de utilizarem de melodias como forma de protesto contra a ditadura e a censura implementada sobre o meio musical, sendo que dentre as três a que mais sofreu com perseguições do regime foi Elis, devido ao período em que atuou durante a ditadura, bem como, por sua forma explosiva e engajada de lidar com os fatos. Essas intérpretes tiveram grande destaque na música brasileira, pois, através delas, a juventude da época teve contato com essa música que a apoiava, que procurava denunciar os fatos ocorridos, e que era aberta as transformações que aos poucos ocorriam nas relações sociais e ideológicas.

Porém, com o fim da década de 1970, a censura foi perdendo força e o regime militar foi caminhando para o seu fim, no ano de 1985, com a eleição de Tancredo Neves, que não chegou a assumir o cargo, sendo o novo presidente do país, José Sarney. No próximo capítulo, iremos ver melhor como ocorreu esse declínio do regime militar, bem como os seus efeitos para a produção musical no país.

1.1 Enfraquecimento da Ditadura Militar e as consequências para a produção musical no Brasil

Durante a década de 1960, os festivais estavam em alta, e eram um dos grandes veiculadores da música nacional. Entretanto, com o tempo, eles foram perdendo força, e após o AI-5, que estreitou a censura no país, controlando todas as manifestações sejam elas culturais e ideológicas, os mesmos acabaram por completo. De acordo com Napolitano (2010, p.227-228), “a partir da sensação de ‘vazio cultural’, pós AI-5, se consolidou a ideia de que o ciclo dos festivais constituiu uma época historicamente determinada, aglutinadora de grande participação, politização e experimentação estética.”. Com o fim dos festivais, a indústria fonográfica começou a atuar mais fortemente no país, de modo que começou a hegemonizar a produção musical, bem como a circulação e divulgação das canções. Foi com esse período da ditadura militar, que a MPB ganhou força e reconhecimento nacional, se tornando “parte de uma esfera pública da oposição civil ao regime militar, ao mesmo tempo em que se tornava o eixo do novo sistema de produção e consumo de música no Brasil.” (NAPOLITANO, 2010, p. 228). De acordo com o autor, a MPB teve uma espécie de “força centrífuga”, pois aglutinou os vários gêneros musicais da época. Desta forma, “a MPB fornecia os parâmetros (sociológicos, estéticos e ideológicos) para a organização de uma hierarquia de gêneros e gostos no sistema de canções. Ou seja, ela funcionava como uma espécie de “instituição” no centro deste sistema.” (NAPOLITANO, 2010, p. 228).

Com o fim dos festivais, a busca por outra fonte de entretenimento foi grande, de forma que a partir dos anos de 1970, a telenovela foi a grande atração da tv brasileira. Foi através das novelas que houve “um incremento no consumo de fonogramas através das vendas massivas de suas trilhas sonoras.” (NAPOLITANO, 2010, p. 258).

Após os chamados anos de chumbo, que ocorreram logo após o AI-5, período este de muita repressão e censura, ocorreu a chamada abertura política, no período de 1974-1975 durante o governo Geisel (1974-1979). Segundo Napolitano (2010), por volta de 1975, coincidindo com tal abertura política, a MPB sofreu um “boom” criativo e comercial. De acordo com o autor

Emergindo como uma verdadeira instituição sócio-cultural, a MPB delimitava seus espaços, sua hierarquia, suas vozes prestigiadas e seu estatuto básico de criação. Mas esta tendência a “autonomia”, historicamente, se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização social do seu produto, articulado a

partir da indiferenciação entretenimento, fruição estética e formação de consciência. (NAPOLITANO, 2010, p. 271).

Entretanto, por volta dos anos de 1980, com o fim do regime militar em 1985, a MPB foi perdendo força e espaço para novos gêneros que surgiam, como por exemplo o rock nacional, que se concentrou principalmente, nas cidades de Brasília e São Paulo, e trouxe à tona, nomes como: Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, Capital Inicial, Titãs e Legião Urbana. Segundo Cordeiro et al. (2014)

Já nos anos 80 a música brasileira é marcada pelo aparecimento das principais bandas do rock nacional (...) Cada qual ao seu estilo, traziam suas reflexões e críticas acerca dos problemas sociais. Exemplo disso é a música “Geração Coca-Cola” do grupo Legião Urbana, que reflete acerca da não aceitação da soberania norte-americana sobre o Brasil e demais países. Foi por meio desse viés discursivo nas letras das músicas que essas bandas fizeram e ainda fazem sucesso, principalmente por pregar o direito de protestar, de fazer a revolução, de tentar mudar a realidade social. (CORDEIRO et al., 2014, p. 11).

Entretanto, esse recomeço pela liberdade e por novos rumos da música brasileira não foi muito fácil. Ainda haviam artistas em exílio, sendo eles voluntários ou forçados, e o Brasil ainda não era um país totalmente livre da ditadura. Porém, foi nesse período, que mesmo após a ditadura, os artistas continuaram a denunciar a situação vivida no país, através da música. Durante a década de 80 “os artistas puderam expressar sentimentos de revolta, inquietação, através de suas letras revelarem a realidade nua e crua pela qual passávamos e que não está tão diferente do que temos hoje.” (CORDEIRO et al., 2014, p. 24). Segundo os autores, o contexto dessas canções retratava a violência, misérias, corrupção, preconceito racial, prostituição, ou seja, tudo que afligia os brasileiros, e que os deixava insatisfeitos. Contudo, mesmo com o término do regime militar, o DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas), órgão do governo responsável pela censura, continuou existindo até o ano de 1988, mesmo que com o fim da ditadura, o número de canções e obras vetadas tenha caído bastante. (CAROCHA, 2006, p. 211).

De acordo com Sevillano (2016), a juventude queria lançar mão do rock nacional, desse novo projeto, mas era impossível querer implementar um projeto político naqueles tempos, logo após uma ditadura militar que durou praticamente 21 anos. Mas, desta forma, os artistas que se manifestavam naquele período, buscavam romper com o que havia sido imposto durante a ditadura, sendo considerados como uma forma de contestação por meio da liberdade que agora existia e também, por meio de suas próprias ações e de suas músicas.

Se o rock do início da década de 1980 representava um sopro de novidade em um país reprimido e marcado pelo sentimento de incapacidade de mudança, ele também apresentou resquícios desse sentimento em suas letras: a própria Blitz, símbolo da despreocupação juvenil e da ideia de aproveitar o presente, da maneira que era possível, não conseguiu se colocar à margem da falta de um projeto comum entre os mesmos jovens que buscavam, pela música, uma união até então perdida. (SEVILLANO, 2016, p. 152).

Entretanto, de acordo com o autor, o que não se mostra sobre as bandas do início da década de 80, é que “mesmo sem assumir um caráter político combativo, representavam uma possibilidade de mudança real em termos comportamentais e na forma como se dava a relação entre os indivíduos e as formas culturais de representação de suas atitudes e sentimentos.” (SEVILLANO, 2016, p. 162).

Como podemos ver, a década de 1980 foi tomada pela onda do rock nacional, de modo que a MPB perdeu forças durante essa época. O grande desejo era de que a juventude ganhasse voz novamente e participação ativa na sociedade, através da arte, da cultura, do rock. Todos esses anseios da juventude se refletiam no que estava ocorrendo num Brasil pós ditadura militar, sendo que: “o retorno dos direitos políticos e a transição para a democracia eram, também, conquistas superficiais; lutas políticas e sociais dos anos anteriores haviam perdido espaço frente ao projeto dos militares e seus assessores civis de controlar o processo de redemocratização” (SEVILLANO, 2016, p. 169).

Assim, o país se reconstruía aos poucos, neste período pós ditadura, mas, a juventude queria ter voz e denunciar os problemas sociais por meio do rock. Entretanto, iremos nos ater ao período anterior a essa liberdade de expressão, ao período onde no lugar dessa liberdade, havia a censura.

Nos próximos capítulos iremos falar sobre cada uma das intérpretes aqui estudadas, além de apresentar análises, no que tange às escolhas interpretativas, de três canções de cada uma delas.

CAPÍTULO 2

NARA

Conhecida como a musa da Bossa Nova, a menina de Copacabana, Nara Lofego Leão, de nome artístico, Nara Leão, será a primeira intérprete aqui analisada. Nara, nascida no Rio de Janeiro, começou seus estudos musicais muito cedo, e desde muito nova, já mantinha contato com grandes músicos como Roberto Menescal, Vinícius de Moraes e João Gilberto. De acordo com Sérgio Cabral (2001), há a crença de que a Bossa Nova tenha surgido no apartamento de Nara, na Avenida Atlântica, durante as várias reuniões que Nara fazia reunindo amigos músicos, onde ficavam até altas horas tocando diversas músicas. Porém, mesmo que todos esses acontecimentos ocorressem no apartamento de Nara, e estavam sempre em torno dela, os fatos não eram mil maravilhas para a intérprete. Nara sofreu muito no início de sua carreira, foi muito menosprezada e criticada, até mesmo por Ronaldo Bôscoli, que na época era seu namorado. No livro “Nara Leão: uma bibliografia” (2001) de Sérgio Cabral, o autor apresenta um relato da cantora ao Museu da Imagem e do Som, descrevendo esses episódios:

Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E assim mesmo, a malhação era geral: ‘fanhosa’, ‘desafinada’ e outros ‘elogios’ desse tipo. Acho mesmo que só permaneci no grupo por causa da minha casa. Ninguém acreditava em mim, mas também ninguém me escutava cantando.” (CABRAL, 2001, p. 35).

Nara enfrentou esse tipo de preconceito durante muito tempo, só começando a ser respeitada e ter um pouco de reconhecimento enquanto cantora, quando teve sua estreia em um show onde Silvinha Teles estava presente e anunciou sua participação no show, em que disse “Meus amigos, quero apresentar a vocês, agora, um dos mais novos elementos da bossa nova, que faz hoje sua primeira apresentação ao público: Nara!” (CABRAL, 2001, p. 45). Para a surpresa de Silvinha, segundo o autor, a cantora foi recebida com uma salva de palmas acalorada do público, mas Nara relata que tentou fugir, que cantou de costas para o público, quase chorando ali mesmo. Mas mesmo assim, foi ovacionada. Com o tempo, foi considerada a “cantora da nova geração”, recebendo elogios como o do colunista Pedro Miller que diz que “A grande revelação (...) foi Nara Leão, que canta com o seu jeito todo especial, a um tempo tímido e malicioso” (CABRAL, 2001, p. 48). Nara, era uma voz diferente em meio a tantas vozes potentes

daquela época. A cantora possuía uma voz tímida, com pouco volume, que de acordo com Silva (2008), tais características “a revelavam como o equivalente feminino para o maior intérprete que a Bossa nos trouxe, João Gilberto, e contrastava com as grandes vozes femininas das ondas radiofônicas”. A voz da menina de Copacabana vai ao encontro do que o autor diz em seu artigo, quando afirma que após o declínio das músicas carnavalescas, eram necessários cantos mais límpidos, discretos e com um alcance mais limitado, ou seja, algo que se diferenciava do famoso e dramático “dó de peito”³³.

Na obra de Sérgio Cabral, o autor apresenta algumas declarações de Nara, como por exemplo, a que ela diz que não queria ser cantora, só resolveu ser cantora depois de abril de 1964. Segundo a intérprete, ela gostava de cantar apenas com o pessoal da bossa nova. Neste período, Nara realizou um teste para o show “Opinião” que futuramente seria apresentado por ela, Zé Ketí e João do Vale. Segundo a cantora, ela escolheu cantar “Insensatez” no teste da gravadora, mas não gostaram da apresentação. Sobre esse fato, ela narra o que escutou do executivo da gravadora, que na época, foi o próprio Zé Ketí

“Coração, coração, minha filha. Você não é má, minha filha. Mas você, tão bonitinha, tão gostosinha, se você caprichar, joga a sua voz pro nariz, que fica sensual. Isso é que interessa, filha. Voz de cama, entende? Eu te ajudo, te promovo. Vai pra minha casa, põe a voz no nariz e vamos dar um treino.” (...) “Cantei *Insensatez* e ele achou a música muito comprida, muito chata, que tinha que colocar a voz no nariz e cantar *Maísa*, boleros. Peguei meu violão e fui embora.” (CABRAL, 2001, P. 55).

Nara Leão foi sempre muito criticada por sua voz, e suas características, sendo uma voz mais tímida, muitas vezes hiponasal⁴, que de acordo com o Dicionário Informal, é uma voz ligeiramente abafada, sem a presença de muitos harmônicos agudos. Mas o grande problema de Nara, ela só foi descobrir anos depois, pois sempre se queixava de dores de garganta e rouquidão após os shows que fazia. Isso ocorria porque Nara cantava

³³ Registro modal, registro de peito: registro vocal comumente empregado na voz falada, em particular para frequências abaixo de 250 Hz nas vozes masculinas, e frequências um pouco acima desse valor nas vozes femininas. Esses limites variam entre diferentes indivíduos. O glotograma de fluxo na fonação em registro modal mostra uma fase fechada claramente definida e um pulso de grande amplitude na fase aberta. (SUNDBERG, 2018, p. 308)

⁴ Som nasal: Som produzido mediante a abertura da passagem entre as cavidades oral e nasal. (SUNDBERG, 2018, p. 305.). Nasalidade: presença audível da ressonância nasal no som produzido. O grau de abertura do véu palatino determina o grau de nasalidade. [...] a restrição da nasalidade determina a chamada hiponasalidade. (SUNDBERG, 2018, p. 306).

fora de sua tessitura⁵ vocal. De acordo com Cabral (2001), a cantora estava sempre aplicando medicamentos à base de sprays, pastilhas, fazendo gargarejos, mas a situação sempre permanecia a mesma, sem nenhum sinal de melhora da saúde vocal de Nara. A cantora então, resolveu procurar ajuda através do barítono e professor de canto Eládio Perez-Gonzalez⁶, que logo no primeiro encontro com a cantora disse a ela que a sua classificação vocal era de soprano. Entretanto, a cantora sempre cantou em regiões graves demais para a sua classificação vocal. Quando o professor disse isso a Nara, ela logo respondeu “Não é possível! Todo mundo fala da minha voz miudinha!”, o professor então disse que a natureza da voz de Nara era de soprano, mesmo que ela cantasse como contralto, e que a solução para o seus problemas seria subir o tom das músicas que ela cantava. A cantora protestou dizendo que ela cantava daquela forma há vinte anos, mas Eládio a convenceu a iniciar o tratamento quando disse que se não mudasse, ela sempre teria problemas vocais. Cabral (2001), evidencia a mudança na saúde vocal de Nara no seguinte trecho de sua obra

Já nos primeiros exercícios, Nara reconheceu que Eladio tinha razão. Ela ia até o extremo agudo, chegando facilmente às notas de soprano. Assim, ele recomendou que, às vésperas dos shows ou das gravações de discos, cantasse as músicas programadas um tom e meio acima. No palco ou no estúdio, cantaria nos tons que sempre cantou. Ficou com ele até dois meses antes de morrer. As dores na garganta desapareceram e ela passou a encontrar muito mais facilidade na hora de cantar. (CABRAL, 2001, p. 186).

Entretanto, Nara só descobriria seus problemas vocais em 1978, alguns anos depois do início do período em que analisaremos a cantora.

Nara Leão, como já evidenciamos aqui, era considerada a musa da bossa nova, mas a partir de 1964, de acordo com Nelson Motta em *Noites Tropicais (2000)*, Nara, agora, era a musa da oposição. Durante esse início da década de 1960, Nara começou a se desligar da Bossa Nova, e se interessou pelo chamado “Samba de Morro”, passando a divulgar as composições de sambistas como João do Vale e Zé Keti, com quem fez o

⁵ Tessitura: (1) na extensão vocal de um cantor, conjunto de notas produzidas com maior conforto e sonoridade, sentidas como mais fáceis de cantar; (2) em uma partitura musical, a extensão dentro da qual estão incluídas a maioria de suas notas. (SUNDBERG, 2018, p. 310)

⁶ Nascido no Paraguai, o barítono veio para o Brasil em 1947 para estudar em São Paulo. Sua formação musical, vocal e teatral foi desenvolvida também nos Estados Unidos, Alemanha e França. Apaixonado pela música brasileira, o professor contribuiu para a formação de grandes vozes. Nara Leão, Elizerh Cardoso e Dulce Quental. (Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/02/21/noticias-musica,177299/eladio-perez-gonzalez-e-homenageado-por-seus-90-anos-de-uma-vida-dedic.shtml> Acesso em 25/01/19 às 15:15)

show “Opinião” (1964). Nara também foi responsável pela ampla divulgação do trabalho de Cartola, que como muitos compositores da época, que viviam nos morros, e compunham samba, eram esquecidos pela sociedade, bem como pela música brasileira em seus meios de veiculação, como o rádio, que segundo Nara só cultuavam a música estrangeira. Nara recebeu críticas de todos os lados quando decidiu deixar a bossa nova e passar a divulgar o samba de morro. Para muitos, era algo inconveniente e até mesmo uma certa ingratidão de Nara deixar a bossa. Porém, segundo a cantora, a bossa nova lhe causava sono, não lhe dava emoção. Para ela era necessário algo novo, e de acordo com a cantora, a mesma sabia muito bem escolher o que cantar e o que gostar, sem precisar da opinião de outras pessoas. De acordo com Silva (2008) em seu artigo “Nara Leão: o Tropicalismo no avesso do espelho”

Nara Leão não só escreveu uma nova página na história da canção popular brasileira, como também reavaliou decisivamente o discurso da Bossa Nova. Exaltar a Zona Sul carioca após o fechamento do regime, em 1964, não era apenas uma demonstração de inocência por parte do artista da canção, mas era assumir uma posição descompromissada com a realidade que o cerceava. O samba de morro e as manifestações musicais que vinham do Nordeste do país influenciaram muitos músicos daquela geração e revelava o quão retrógrado poderia ser o “fundamento jobino-gilbertiano” defendido por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. (SILVA, 2008, p. 4).

Essa mudança no repertório e escolhas musicais de Nara, ocorreram a partir de seu primeiro LP lançado em 1964 pela gravadora Elenco, causando grande surpresa ao público, mas principalmente no meio musical. Com a escolha desse novo repertório, voltando-se para o samba de morro e a canção de protesto, de acordo com Silva (2008), Nara apresentou divergências ao pensamento bossa novista. Durante o período da ditadura, por influências de pessoas como Carlos Lyra e Ruy Guerra, por exemplo, Nara compreendeu “que a arte possuía uma função capital: a de conscientizar as pessoas em relação aos fatos que ocorriam pela nação afora. Em outras palavras, a música deveria adotar um discurso *engajado* para atingir o público de maneira eficiente.” (SILVA, 2008, p. 2-3).

Com essa nova postura ideológica, bem como musical, Nara Leão, juntamente com Zé Keti e João do Vale, lançaram o show *Opinião* em 1964. Nas plateias, estavam presentes, em grande parte, estudantes que se organizavam contra o regime militar, constituindo-se em um movimento generalizado de “vanguarda política no país” (SCHWARZ *apud* SILVA, 2008, p. 5). *Opinião*, era constituído de

[...] textos curtos e políticos, provocativos e emocionantes, num espetáculo aparentemente despojado mas de concepção sofisticada, ligavam as músicas cantadas por Nara, Zé Keti e João do Vale, que denunciavam a miséria e a opressão e celebravam a liberdade e solidariedade. O público explodia em aplausos todas as noites e era como se a ovação fosse uma vaia ao governo militar.

(MOTTA, 2000, p. 71).



Figura 1 - Fonte: Site Nara Leão (Programa original do show Opinião)

O show-manifesto “Opinião” estreou em 11 de dezembro de 1964 no Teatro de Arena do Rio de Janeiro. Era constituído de vinte e quatro músicas, sendo as mais conhecidas “Opinião”, “Carcará”, e “Marcha da quarta-feira de cinzas”. “Opinião” é tido como referência da chamada música de protesto, sendo de grande importância para a música popular brasileira. Através desse show-manifesto, Nara começou a mostrar sua oposição ao regime militar, sendo uma cantora que se importava com as minorias e as violências sofridas pelas mesmas durante a ditadura. Segundo Silva (2008), a partir do Show “Opinião”, “o palco teve o seu lugar social radicalmente alterado”, pois, ao invés de mostrar textos bonitos, compatíveis com a bossa nova, “Opinião”, mostrou a realidade do país, apresentando “uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição” (SCHWARZ *apud* SILVA, 2008, p. 5). Porém, pouco se fala do engajamento de Nara, bem como de sua grande importância para os compositores do samba de morro. Além disso, deu voz as minorias, que desde muito tempo não eram escutadas.

A cantora, certa vez, de acordo com relatos presentes na obra de Sérgio Cabral (2001) quase foi presa devido a uma declaração concedida ao jornal *Diário de Notícias*,

em maio de 1966, demonstrando sua opinião sobre a ditadura militar vigente no país. Na manchete do jornal lia-se “NARA É DE OPINIÃO: ESSE EXÉRCITO NÃO VALE NADA” (CABRAL, 2001, p. 111). Em sua entrevista para o jornal, Nara disse o seguinte

[...] além de pedir a retirada dos militares do poder, punindo-os com a cassação dos seus direitos políticos, defendeu nada menos do que a extinção das forças armadas. “Uma vez que os militares podem entender de canhão ou de metralhadora e nada pescam de política”, disse ela, a Presidência da República deveria ser entregue “a um civil, que nacionalizaria as empresas, possibilitaria a formação de técnicos, o melhor nível de vida do operariado e o desenvolvimento econômico do país”. Justificou o fim das forças armadas, dizendo que “não servem para nada, como foi constatado na última ‘revolução’, quando o deslocamento das tropas foi prejudicado por alguns pneus furados. Numa guerrilha moderna, o nosso exército não serviria para nada”. Depois de lembrar a advertência do senador americano Robert Kennedy de que o Brasil poderia transformar-se num “novo Vietnã”, se a situação não melhorasse, afirmou que o exército gasta “muito dinheiro, quando o Brasil precisa mais de escolas, professores, técnicos e hospitais”. Insistiu na necessidade de um novo governo, que se encarregaria de “anistiar os caçados pelo atual regime” e punir os responsáveis pelo golpe de 1964. “Quem está mandando é que deveria ser caçado”, recomendou, embora confessando-se pessimista com tal possibilidade, pois os militares dificilmente deixariam o poder, o que a levou a prever que o país teria “muitos anos de subdesenvolvimento”. (CABRAL, 2001, p. 111).

Essa entrevista gerou várias discussões sobre o posicionamento de Nara e sobre o que deveria ser feito. O serviço secreto do Ministério da Guerra lhe enviou um parecer alertando sobre as possíveis advertências, mas muita gente achou que o exército deveria ser mais duro com a cantora. Muitos queriam sua prisão, outros queriam que a cantora fosse processada judicialmente. Segundo Cabral (2001, p. 112), Nara ficou muito assustada com a repercussão de sua entrevista e procurou o escritor Ferreira Gullar, de quem recebeu instruções para não se posicionar mais contra os militares. O fato repercutiu até internacionalmente, de forma que Nara recebeu o título de a processada do Rio pelo jornal de Buenos Aires, o diário *El Mundo* (CABRAL, 2001, p. 114). Através dessa confusão que girou em torno da intérprete, a mesma recebeu até um poema de autoria de Carlos Drummond de Andrade que pedia pela liberdade da cantora.

“ Meu honrado marechal,
 Dirigente da nação,
 Venho fazer-lhe um apelo:
 Não prenda Nara Leão.

Soube que a Guerra, por conta,

Lhe quer dar uma lição.
Vai enquadrá-la –esta é forte-
Artigo tal.... não sei não

A menina disse coisas
De causar estremeção?
Pois a voz de uma garota
Abala a revolução?

Nara quis separar
O civil do capitão?
Em nossa ordem social
Lançar desagregação?

Será que ela tem na fala,
Mais do que charme, canhão?
Ou pensam que, pelo nome,
Em vez de Nara, é leão?

Se o general Costa e Silva,
Já nosso meio-chefão,
Tem pinta de boa-praça,
Por que tal irritação?

Ou foi alguém que, do contra,
Quis criar amolação
A seu Artur, inventado
Este caso sem razão?

Que disse a mocinha, enfim,
De inspiração pelo cão?
Que é pela paz e amor
E contra a destruição?

Deu seu palpite em política,
Favorável a eleição
De um bom paisano-isso é crime,
Acaso, de alta traição?

E, depois, se não há preso
Político na ocasião,
Por que fazer da menina
A única exceção?

Ah, marechal, compre um disco
De Nara, tão doce, tão
Meigamente brasileira,
E remeta ao escalão.

Que, no palácio da Guerra,

Estuda, a lei na mão,
O que diz uma cantora
Dentro da (?) constituição.

Ao ouvir o que ela canta
E penetra o coração,
O que é música de embalo
Em meio a tanta aflição.

O gabinete zangado,
Que fez um tarantantão,
Denunciando Narinha,
Mudava de opinião.

De música precisamos
Para pegar o rojão,
Para viver e sorrir,
Que não está mole não.

Nara é pássaro, sabia?
E nem adianta prisão
Para a voz que, pelos ares,
Espalha sua canção.

Meu ilustre general,
Dirigente da nação,
Não deixe, nem de brinquedo,
Que prendam Nara Leão.” (CABRAL, 2001, p. 114-116)

Quando o regime, bem como a censura ficaram piores no Brasil, Nara decidiu partir para um exílio em Paris, onde permaneceu durante dois anos juntamente com o marido, o cineasta, Cacá Diegues. Durante esse período, precisamente em 1969, Nara acreditava que sua carreira estava encerrada, pois não encontrava “alternativas artísticas capazes de sobreviver ao vazio cultural provocado pelas imposições governamentais da ditadura.” (SILVA, 2008, p. 9-10).

É exatamente, nesse período mais difícil e sombrio da ditadura, que vamos buscar canções que foram interpretadas por Nara, para serem, aqui, analisadas. Dando certo enfoque para a década de 1960, escolhemos as seguintes canções: “Opinião” (1964), “O violeiro e a estrada” (1967) e “La colombe” (1969).

2.1 “Opinião” – Zé Keti (1964)

A música “Opinião”⁷ composta originalmente por Zé Keti, é uma das canções, dentre as vinte e quatro que compõem o repertório do show manifesto que possui o mesmo nome, “Opinião”. De acordo com Silva (2008), a interpretação de Nara para essa canção, é uma referência para a música de protesto produzida nos anos de 1960, porém, essa canção não foi composta com o intuito de protesto contra o regime militar, mas contra uma medida do governo chamada de Programa de Remoção nas favelas cariocas, como podemos ver no trecho abaixo:

Por outro lado, cabe ressaltar que no caso de “Opinião”, houve um processo de *releitura coletiva* do significado real da criação do sambista (cf. Araújo, 2003: 238), que, inicialmente, fora composta para protestar contra o Programa de Remoção nas favelas cariocas organizado pelo governo Carlos Lacerda no início daquela década. A medida governamental obrigou os habitantes de 12 favelas do Rio de Janeiro a se mudarem para locais distantes da área metropolitana como Bangu, Vigário Geral, Senador Camará e Cidade de Deus. Quando Nara gravou “Opinião” com o som de marchas militares ao fundo – uma clara alusão à ditadura militar –, o sentido original do samba fora completamente modificado. Por outro lado, a cantora tinha o projeto estético de “ultrapassar o horizonte temático da Bossa Nova e fazer a música entrar na discussão dos problemas sociais e políticos que o novo teatro brasileiro abordava com frequência e paixão” (Velloso, 1997: 77). A execução desta canção simbolizava uma espécie de catarse coletiva por parte da esquerda universitária, desejosa em combater os generais que tinham tomado conta do poder oficial, afinal o impactante refrão de “Opinião” não deixava de enfatizar uma espécie de *resistência*, no entanto “é possível dizer que até hoje a maioria das pessoas também não conhece as outras duas estrofes da letra deste samba. [Por isso], (...) esta releitura ou apropriação que o público de classe média intelectual fez do samba de Zé Kéti (...) uma mensagem de protesto e resistência”. (ARAÚJO *apud* SILVA, 2008, p. 4-5).

Ao analisarmos essa música, percebemos que sua introdução remete a uma banda que executa marchas militares como relatado anteriormente. Além disso, a música começa em um tom de tensão, de forma que o ritmo executado pela suposta banda militar, vai se acelerando gradualmente e acaba com uma pausa abrupta, dando início ao canto de Nara. Desta forma, a intérprete canta a primeira estrofe da música *a capella* de forma bem incisiva, demonstrando-se totalmente contra ao que querem fazer ao eu lírico da canção, evidenciando uma posição contrária ao regime militar instaurado no país em 1964.

⁷ Link da música analisada: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sRpcc65IQZE>. Acesso: 18/01/19 às 13:33

Posteriormente, a música se torna um samba. Abaixo segue a letra da canção, em que destacaremos alguns pontos importantes a partir da interpretação de Nara Leão.

OPINIÃO (Zé Keti)

Podem me prender
Podem me bater
Podem, até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião

Daqui do morro
Eu não saio, não (2x)

Se não tem água
Eu furo um poço
Se não tem carne
Eu compro um osso
E ponho na sopa
E deixa andar (2x)

Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu

Durante a primeira estrofe da música, que inicialmente é cantada *a capella*, Nara dá ênfase nos finais das frases, enfatizando as palavras “bater”, “prender” e “comer”, que soam como uma resposta a ditadura, pois a cantora diz que podem lhe bater, prender, a deixar sem comer mas ela não muda de opinião em relação ao que acredita. Além disso, podemos ver que o compositor vai mais além, no que diz respeito, a uma resposta ao regime militar, bem como a censura instaurada no período, pois diz o seguinte “fale de mim quem quiser falar” e termina a estrofe com “se eu morrer amanhã, estarei pertinho do céu”. Com relação a interpretação de Nara durante toda a música, percebemos que a cantora mantém-se com a voz serena durante a canção, mas não deixa de enfatizar as frases e trechos mencionados anteriormente, em especial o início da canção, dando a entender que está se impondo contra o regime, indo de encontro com aquilo que a está ameaçando.

Muito se questionou sobre o motivo que Nara teve para cantar esse tipo de música, que defendia as minorias e as desigualdades do país. Em resposta, a cantora respondeu que “o que liga e identifica as pessoas não são apenas os problemas que elas têm, mas a

maneira de encará-los e de reagir tanto aos seus quanto aos problemas dos demais.” (CABRAL, 2001, p. 83).

2.2 “O violeiro e a estrada” – Sidney Miller (1967)

Nessa canção⁸, Nara realiza um dueto juntamente com cantor e compositor Sidney Miller. A gravação disponível dessa música, é de uma apresentação ao vivo na Tv Record, fato que não permitia muitas manifestações contra o regime militar. Durante a execução dessa canção, Nara apresenta algumas dificuldades com notas mais agudas, visto que naquele período a cantora ainda não havia descoberto sua real classificação vocal, bem como os motivos de seus problemas vocais. Além disso, apresenta uma voz hiponasal, com pouco volume (característica da voz de Nara Leão). Sua interpretação consiste em alguns gestos com a cabeça, bem como com os braços, afirmando o que está dizendo através da canção. Porém, o olhar de Nara demonstra insatisfação com a história que está cantando, além de apresentar uma certa angústia e um lamento com o que está narrando por meio da canção. Vale ressaltar que há uma alternância de andamentos que se diferenciam quando Nara canta e quando o cantor Sidney executa a canção, ficando mais rápido quando Nara retoma a letra da música. Isso se deve pelo fato de que a música constitui-se de um diálogo em que Sidney é o violeiro e Nara faz o papel da estrada. A música tem um caráter forte do regionalismo, lembrando a moda de viola, mas ao mesmo tempo, há um contraste com o pandeiro que remete ao samba de coco.

A ESTRADA E O VIOLEIRO (Sidney Miller)

Sou violeiro caminhando só, por uma estrada caminhando só
Sou uma estrada procurando só levar o povo pra cidade só

Parece um cordão sem ponta, pelo chão desenrolado
Rasgando tudo que encontra, a terra de lado a lado
Estrada de Sul a Norte, eu que passo, penso e peço
Notícias de toda sorte, de dias que eu não alcanço
De noites que eu desconheço, de amor, de vida ou de morte

Eu que já corri o mundo cavalgando a terra nua
Tenho o peito mais profundo e a visão maior que a sua
Muita coisa tenho visto nos lugares onde eu passo
Mas cantando agora insisto neste aviso que ora faço
Não existe um só compasso pra contar o que eu assisto

⁸ Link da música analisada: <https://www.youtube.com/watch?v=MsY0QsgTQyQ>

Trago comigo uma viola só, para dizer uma palavra só
Para cantar o meu caminho só, porque sozinho vou à pé e pó

Guarde sempre na lembrança que esta estrada não é sua
Sua vista pouco alcança, mas a terra continua
Segue em frente, violeiro, que eu lhe dou a garantia
De que alguém passou primeiro na procura da alegria
Pois quem anda noite e dia sempre encontra um companheiro

Minha estrada, meu caminho, me responda de repente
Se eu aqui não vou sozinho, quem vai lá na minha frente?

Tanta gente, tão ligeiro, que eu até perdi a conta
Mas lhe afirmo, violeiro, fora a dor que a dor não conta
Fora a morte quando encontra, vai na frente um povo inteiro
Sou uma estrada procurando só levar o povo pra cidade só
Se meu destino é ter um rumo só, choro em meu pranto é pau, é pedra, é pó

Se esse rumo assim foi feito, sem aprumo e sem destino
Saio fora desse leito, desafio e desafino
Mudo a sorte do meu canto, mudo o Norte dessa estrada
Em meu povo não há santo, não há força e não há forte
Não há morte, não há nada que me faça sofrer tanto

Vai, violeiro, me leva pra outro lugar
Eu também quero um dia poder levar
Tanta gente que virá
Caminhando, procurando
Na certeza de encontrar

Ao observarmos a letra, bem como a melodia da música, ela não apresenta as características típicas da canção de protesto como podemos ver no seguinte trecho

Apesar do diálogo um pouco vago, contrariando o didatismo de muitas das canções de protesto, encontramos alguns símbolos semelhantes: a figura do cantador como alguém sensível e em busca do sentido da vida, o ato de cantar como forma de resistência ou de conforto, a referência ao povo, a estruturação musical influenciada pelo regionalismo da moda de viola. (ALMEIDA, 2005, p. 74).

Ao analisarmos a letra da canção podemos destacar algumas frases da música, que apresentam caráter de denúncia, bem como insatisfação com a realidade vivida pelo povo nordestino. O primeiro trecho que podemos destacar é o seguinte: “de dias que eu não alcanço/ de noites que eu desconheço, de amor, de vida e de morte”, remetem a uma realidade que não é alcançada pelo violeiro, o que nos faz acreditar que isso é uma

referência às imposições causadas pelo regime. Em seguida, vemos referência à repressão vivida durante os anos de 1960, fato que não proporcionava a alegria na população, fazendo com que muitos fugissem de sua situação, buscando a felicidade e liberdade em outros locais, como pode-se ver nesse trecho: “Segue em frente o violeiro/ que eu lhe dou a garantia/ de que alguém passou primeiro a procura de alegria.”. Ainda sobre a repressão bem como a perseguição por parte da ditadura, quando muitas pessoas sumiam e não se tinha mais notícias de ninguém, se reflete no seguinte trecho, no momento em que o violeiro dialoga com a estrada: “Se aqui não vou sozinho/ quem vai lá na minha frente?/ tanta gente tão ligeira; que eu até perco a conta/ mas lhe afirmo violeiro/ fora a dor que a dor não conta/fora a morte quando encontra/ vai na frente um povo inteiro/ não há morte, não há nada que me faça sofrer tanto”.

De acordo com Almeida (2005)

O Violeiro, sendo alguém que toca um instrumento típico do mundo rural (viola), se vincula ao “povo brasileiro”; mais que isso, analisando suas falas, vemos que ele se apresenta como um homem que já perdeu a esperança em um mundo melhor; a Estrada, por sua vez, representa longos caminhos e, conseqüentemente, vivências, conhecimentos. Parece-nos, portanto, que a canção aposta na possibilidade de despertar o povo para o seu papel histórico, fazendo-o crer que é parte de uma multidão que está em busca dos mesmos interesses. (ALMEIDA, 2005, p. 74).

Dentre as canções aqui analisadas, esta é a que Nara tem uma interpretação mais contida, acreditamos que isso se deve ao fato da música ter sido gravada em um programa de tv e também porque se tratava de um dueto e não somente um solo da cantora, como foi *Opinião*. Entretanto, de acordo com Almeida (2005), “A estrada e o violeiro” não foi uma canção que agradou ao público, pois era muito longa e o público estava ávido por uma música com um caráter de protesto imediato.

2.3 “La colombe” – Jacques Brel (1969)

LA COLOMBE (Jacques Brel)

Por que essa fanfarra?
Se os homens enfileirados
Esperam o massacre
E vão morrer ou matar

Por que esse trem sem cores?
 Que ronca alto e suspira
 Para nos conduzir
 À tragédia e à mentira

Por que a música, o canto?
 A multidão que traz flores?
 E parece festejar
 Aqueles que não vão voltar

Nous n'irons plus au bois
 la colombe est blessé noun n'alons pas au bois
 nous alons la tuée

Porque chega o momento
 Onde termina a infância
 E acaba toda a chance
 De se viver a paz?

Por que o vagão pesado
 Que tão depressa, carregado
 De rostos cor de cinza
 Que se vão para nunca mais?

Por que esse trem de chuva?
 Por que esse trem guerreiro?
 Por que esse cemitério em direção à noite?

Nous n'irons plus au bois
 la colombe est blessé
 noun n'alons pas au bois
 nous alons la tuée

Por que tantos discursos para saudar os mortos?
 E sempre as frases feitas nos enterros de seus corpos?
 Por que a criança morta para saudar a vitória?
 Por que o dia de glória e o sangue derramado?
 Por que toda essa terra coberta de cinzas e cruzes?
 Por que toda essa guerra se a pomba ficou ferida?

Nous n'irons plus au bois
 la colombe est blessé
 noun n'alons pas au bois
 nous alons la tuée

Onde o teu caro rosto desfigurado pela lágrima
 Enfeiado de desgosto quando limpava nossas armas

E teu corpo sombrio que ao longe desaparece
 Essa chuva no cais, uma flor nesse túnel
 Como viver um novo dia se os amigos não voltaram?
 Onde encontrar alegria? Que fazer desse amanhã?

Nous n'irons plus au bois
 la colombe est blessé
 nous n'alons pas au bois
 nous alons la tuée

Esta canção⁹ foi gravada por Nara Leão em 1969 em seu LP “Coisas do mundo”, álbum que refletia seu estado amargurado com os acontecimentos do país e por acreditar que sua carreira havia chegado ao fim devido à grande repressão e falta de liberdade no Brasil. “La colombe” é uma versão em português escrita por Nara, para a canção francesa de mesmo nome, do compositor Jacques Brel. “La colombe” significa a pomba, que foi um símbolo muito perseguido durante a ditadura militar, por ser considerado um símbolo de paz e resistência. Segundo Silva (2008) após o AI-5, os portadores de fuzis e botas receberam total liberdade para aniquilarem todas as pombas que lhes interessassem, pois “para o poder instituído, era preciso extinguir quaisquer manifestações revolucionárias como se fossem focos de incêndio a consumir o país.” (SILVA, 2008, p. 10).

Nesta canção, a voz de Nara permanece tensa durante toda a música, fazendo questionamentos sobre os fatos ocorridos. Em grande parte da música, Nara fala a letra da música, ao invés de cantá-la, utilizando-se da *tessitura parlato*, e em determinados momentos apresenta mais volume e se exalta com o que é narrado na canção. A música começa como se fosse uma marcha fúnebre, mas aos poucos toma a forma de uma fanfarra. Durante toda a música tambores tocam em momentos tensos da canção, especialmente, nos fins de frase, anunciando a frase seguinte, de forma que Nara canta depois dessa espécie de anúncio. A percussão fica mais intensa no refrão da música, que é cantado em francês, como na versão original e diz o seguinte: “Nós não vamos mais aos bosques/A pomba está ferida/ Nós não vamos mais aos bosques/ Nós estamos matando”.

“La colombe”, aborda os fatos acontecidos durante a ditadura, como por exemplo, o sumiço de várias pessoas que não mais voltavam, a tortura, a tristeza constante e a violência vivida neste período. Silva (2008) narra um pouco sobre a relação do período ditatorial com essa canção:

⁹ Link da música analisada: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2nCIF9BwFRs> Acesso em 18/01/19 às 13:35.

Logicamente, as armas possuíam muita munição a disparar sobre pessoas, países e continentes, o que nos renderia um preço de amigos forçadamente desaparecidos, sangue derramado em vão e muitas vidas desperdiçadas com o único objetivo de afirmar a supremacia exigida pelos governos imperialistas. Os versos escritos por Nara Leão para a releitura de “La colombe”, de Jacques Brel, complementam as insatisfações expressas em “Parabién de la paloma”, como podemos concluir logo a seguir: “Por quê essa fanfarra? / Se os homens enfileirados / Esperam o massacre / E vão morrer ou matar / Por quê esse trem sem cores? / Que ronca altos suspiros / Para nos conduzir / À tragédia, à mentira / Por quê a música, o canto? / A multidão que traz flores / E parece festejar / Aqueles que não vão voltar (...)” (Leão, 1969: 12). O quadro desolador delineado pelo canto triste de Nara Leão é construído através de uma sucessão contínua de questionamentos relacionados ao mundo que nos rodeava – ao final de “La colombe” a voz pergunta, dramaticamente: “Onde encontrar alegria? / Que fazer desse amanhã?”. A fanfarra era inútil perante a evidência do massacre: o sangue de mortos e desaparecidos se mistura ao sangramento da pomba (*colombe*). A paz, mais uma vez, aniquilada e substituída pelo silêncio incômodo dos cemitérios nos faz duvidar da existência das noções de alegria e futuro em meio à Pindorama militar. (SILVA, 2008, p. 10-11).

O canto de Nara neste LP é um canto triste, e vai ao encontro da capa do cd, bem diferente do que a cantora vinha produzindo, uma foto com o rosto de Nara, toda em preto e branco. Além disso, o repertório escolhido para o álbum reflete a sua tristeza e angústia por meio de músicas “sombrias” e de protesto, revelando a repressão da ditadura militar. Após o lançamento desse álbum, em 1969, Nara, juntamente com o marido, o cineasta Cacá Diegues, devido ao medo da censura e toda a violência do regime militar, pois Nara temia que a prendessem, torturassem e a punissem por sua militância, se exilam em Paris por dois anos, como dito anteriormente. Silva (2008, p. 11), complementa seu texto sobre Nara Leão com os seguintes dizeres: “A pomba, apesar de ferida, encontrou asas para voar rumo à liberdade do estrangeiro e voltar ao Brasil com a crença renovada em cantar um país através dos versos das canções”.



Figura 2- Capa do disco “Coisas do Mundo” (1969)



Figura 3- Contracapa do disco “Coisas do Mundo” (1969)

CAPÍTULO 3 GAL

Maria da Graça Costa Penna Burgos, mais conhecida como Gal Costa, é o tema deste quarto capítulo, sendo a segunda intérprete aqui analisada. Gal desde muito cedo começou a cantar, sempre dizendo que o seu sonho era ser cantora. Natural do estado da Bahia, morava no bairro da Graça em Salvador e foi neste período que conheceu a obra de João Gilberto no fim dos anos de 1950, início dos anos de 1960. Gal Costa, ficou fascinada com o trabalho e as músicas de João Gilberto e procurava cantar como ele, imitando-o, estudando através de suas músicas.

Gal tinha uma amiga de nome Dedé, que futuramente seria a esposa de Caetano Veloso, e foi através dela que Gal conheceu o compositor. A princípio, Caetano foi encontrar a cantora um pouco desacreditado do que lhe falaram sobre ela, mas quando escutou Gal ficou fascinado com sua voz de característica suave e muito afinada. Com o tempo, se tornaram grandes amigos e parceiros de profissão. Certa vez, Gal teve a oportunidade de conhecer João Gilberto pessoalmente em Salvador. Segundo a cantora, o compositor pediu que ela cantasse algumas músicas para ele, mas não falava nada. Por fim, quando a cantora já havia cantado todo o repertório de João, sentindo-se apreensiva, João Gilberto lhe disse: “Você é a maior cantora do Brasil, Gracinha”.

Gal nunca frequentou aulas de canto. Ela se embasava a partir das músicas que ouvia e dos cantores e intérpretes que admirava. No documentário feito pela HBO intitulado “O nome dela é Gal” (2017), Gal Costa explica como estudava canto e como teve conhecimentos sobre técnica vocal. Segundo a cantora, ela cantava com uma panela na cabeça de forma que ela conseguia ouvir a própria voz.

A minha voz vinha e voltava, e dava para eu ouvir. Ficava trabalhando a emissão de minha voz junto com o diafragma, coisa que eu nunca aprendi, mas que intuitivamente eu sabia que uma cantora ou qualquer cantor tinha que trabalhar com o diafragma. E tem a respiração, colocar ... todas essas técnicas vocais de cantora, eu nasci sabendo, ninguém nunca me disse. E eu ficava estudando no banheiro da minha casa essa técnica vocal que eu adquiri ouvindo João Gilberto. E eu descaradamente imitava ele, tanto que quando eu gravei meu primeiro disco, a crítica falou que eu era o João Gilberto de saia.

Gal Costa era muito tímida tanto no seu jeito de cantar, quanto de se portar no palco. Segundo a cantora, no primeiro episódio da série mencionada anteriormente, a modernidade que tomou a sua voz e conseqüentemente o seu repertório, são influência de João Gilberto, pois ela era muito fã do compositor. Ela dizia que ele era a sua salvação e sua grande influência.

No início de sua carreira Gal cantava muito no estilo bossa-novista, inspirando-se no seu grande ídolo João Gilberto. Em 1967, lançou o LP, juntamente com Caetano Veloso, intitulado “Domingo”, apresentando músicas ainda no estilo mais Bossa Nova. Um aspecto importante nesse início de carreira da cantora, foi o nome artístico adotado por ela. Maria da Graça é o seu nome de batismo, mas era chamada de Gau. Porém, quando conheceu seu empresário Guilherme Araújo, este disse a ela que seu nome ficaria mais bonito se fosse escrito com l ao invés de u, pois soaria mais suave e delicado. Entretanto, seu nome ficou homônimo, ao do então presidente do Brasil, Gal. Costa e Silva, pois segundo seu empresário, Maria da Graça era nome de cantora de fado.

Gal Costa realizou sua primeira apresentação em público, no 1º Festival Internacional da Canção (FIC) em 1966 cantando a música “Minha senhora” de autoria de Gilberto Gil e Torquato Neto.

Com letra lírica e amorosa de Torquato Neto, a música de Gilberto Gil era uma bossa nova ultracool, com sabor nordestino, que servia como uma luva para a voz afinadíssima de Maria das Graça, uma baianinha timidíssima, que morava no Solar da Fossa e cantava docemente (...) Tudo ali era bonito, a voz e as palavras, a melodia e o arranjo, tudo era suave, elegante, gilbertiano- delicado demais para arenas que estavam se transformando em festivais. (MOTTA, 2000, p. 117-118).

Porém, a cantora não chegou a ser classificada durante este festival. Com a virada de 1967 para 1968, a música foi mudando no país, ocorreram inovações em diversos setores artísticos e sociais. Devido ao cenário de ditadura militar que o Brasil vivia, surgiu o projeto da Tropicália, que segundo Gilberto Gil, no documentário “O nome dela é Gal” (2017), “era uma resposta para a opressão que nos cercava (...) alinhamento natural da nossa rebeldia, de juventude”. O ponto alto da cantora nesse período foi através da estreia da música “Divino Maravilhoso” de Gil e Caetano, e que posteriormente, será analisada neste capítulo. Segundo Gal, Gilberto Gil lhe perguntou como ela gostaria de cantar essa música, e ela respondeu “Quero cantar de um jeito que eu nunca cantei. Explosiva, para fora”. E assim, Gal se apresentou no Festival da Música Popular Brasileira na Tv Record,

em 1968, apresentando um arranjo ousado, psicodélico, bem característico da Tropicália, executando a música de uma forma que nunca havia realizado antes, chocando até mesmo o próprio Caetano Veloso. Segundo Nelson Motta (2000), a música “Divino Maravilhoso” foi “cantada sensacionalmente por Gal Costa, acompanhada por uma banda de rock, com gritos e guitarras, cheia de brilhos e transparências, numa radical transformação da ex-Gracinha gilbertiana em uma explosão hendrixiana” (MOTTA, 2000, p. 181). A partir de então, Gal Costa passou a ser a intérprete, a voz do movimento tropicalista.

Ainda sobre o surgimento do Tropicalismo, Caetano Veloso, explicita no documentário “O nome dela é Gal” (2017), que “das coisas que formaram o Tropicalismo, a primeira delas, a mais originária de que eu me lembro, foi um projeto de Rogério Duarte e meu, de fazermos um repertório novo para Gal, que transcendesse a questão da Bossa Nova, MPB, Rock and Roll, música violenta, música “kit”, cafona”. De acordo com Contente (2017)

Com uma abordagem transgressora, o movimento espelhava a ebulição contracultural e propunha a busca por uma essência mais complexa e abrangente da cultura brasileira, reconhecendo e pondo em atrito os trunfos e mazelas do país. Sintonizada com as preocupações estético-políticas de seu círculo íntimo, especialmente de Caetano, Gal seria uma das principais “militantes” do movimento desde o disco coletivo “Tropicalia ou Panis et circencis” (1968). (CONTENTE, 2017, p. 6).

A partir da Tropicália, Gal passou a ser considerada a rainha do *desbunde* (movimento ligado a cultura hippie dos Estados Unidos), de forma que o movimento tropicalista “converteu Gal em um ídolo da juventude e a projetou nacionalmente.” (CONTENTE, 2017, p. 6). De acordo com Gal (2017), nesse período da década de 1960,

Janis Joplin não saía da minha cabeça, aquele rasgo de voz foi tomando conta de mim de tal modo que eu tinha necessidade de fazer algo diferente de tudo que eu acreditava, de tudo que eu já fizera e de como eu entendia música até então. Eu era mais radical, gostava de pouquíssima coisa, e João Gilberto era meu ídolo e nada passava pelo meu crivo. Não gostava de iêiêiê, de jovem guarda, de nada. Precisava fazer alguma para me expressar, botar pra fora o que eu sentia com força, com atitude e que, falando francamente, chamasse atenção sobre mim.

Foi através do Tropicalismo, movimento que foi “consagrado como uma ruptura seminal e modernizante nas artes brasileiras” (NAPOLITANO, 2010, p. 187), que Gal

Costa tornou-se uma artista engajada, pois segundo a própria cantora, ela não podia fechar os olhos e ficar calada para tudo que estava acontecendo no país. A intérprete participou ativamente do movimento e teve um papel importante na consolidação do disco “Tropicália ou Panis et circencis” (1968). Porém, o movimento tropicalista, com toda a sua formação inicial, durou pouco, cerca de um ano. Em 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso, os “líderes” do movimento, foram presos acusados de desrespeitarem o hino nacional, bem como a bandeira do Brasil, e posteriormente, foram exilados em Londres, onde permaneceram por dois anos. Gal nesse momento se viu sozinha e carregando o peso da Tropicália nas costas. Entretanto, foi a partir de então que a cantora se tornou mais engajada, assumindo seu protesto contra a ditadura militar, e se impondo enquanto representante de um movimento de contra cultura como o tropicalismo. Segundo a cantora, em relato no documentário exibido pelo canal HBO, depois da prisão de seus colegas, a pressão sobre a sua figura, enquanto artista e representante de um movimento aumentou.

Eu sentia muita angústia naquela época, era muito pesado para mim segurar aquela onda de eles estarem em Londres e eu estar sozinha aqui. Eu sentia o peso, a energia desse negócio. Talvez eu não tivesse uma consciência política de maneira muito intelectualizada da situação, porque eu sou muito emotiva. Mas assim, eu sentia muita angústia, um peso, como se fosse o peso de tudo aquilo que estava acontecendo com eles (Gil e Caetano).

De acordo com Nelson Motta, “com Gil e Caetano no exílio, era Gal quem carregava a chama do tropicalismo. Começava-se até a discutir quem era melhor, mas decididamente Gal era considerada mais moderna que Elis” (MOTTA, 2000, p. 221). Através do tropicalismo, essa “disputa” entre Elis e Gal surgiu, pois Elis estava despontando através da MPB, porém, Gal Costa estava mais no centro dos holofotes, pois a partir do tropicalismo e da mudança radical do estilo da cantora, tanto de comportamento, quanto na sua forma de cantar, a intérprete passou a ser considerada mais moderna que Elis Regina, e tal fato preocupava Elis. Essa popularidade de Gal acontecia porque era ela “quem gritava, quem botava para fora, quem cantava mais alto para os ouvidos mais jovens” (MOTTA, 2000, p. 221), mesmo que Elis tivesse uma voz mais potente e estilo mais explosivo, para cantar as coisas que Gal cantava, como explica Nelson Motta.

Segundo Maria Elisa Pompeu, a posição engajada de Gal Costa começou da seguinte forma:

a posição de resistência apresentada pela intérprete com relação ao regime militar foi a todo momento pelo viés da transformação individual. Em consonância com ideais da contracultura, a cantora participava dos círculos de conversa sobre questões comportamentais, como a experiência psicanalítica, o uso de entorpecentes, a liberdade sexual, o empoderamento feminino (POMPEU, 2017, p. 14).

Após essa guinada na carreira de Gal Costa, são notórias as mudanças na própria voz da cantora. De timbre agudo, e detentora de uma técnica vocal adquirida por meio da bossa nova de João Gilberto, Gal agora, nesse fim da década de 1960, “já não obedecia mais a padrões estéticos, tampouco a limitações na tessitura. As múltiplas formas de uso da voz apresentadas por ela redimensionavam o papel do intérprete.” (POMPEU, 2017, p. 36). Segundo Pompeu, em uma de suas visitas a Caetano e Gil em Londres, Gal participou de uma *Jam Session*, e foi a partir daí que a cantora passou a repensar sua forma de cantar, pois “a agressividade impressa, vocal e gestualmente, em suas apresentações do ano anterior (1969) começava a dar lugar a uma atitude de maior equilíbrio entre momentos de suavidade e explosão.” (POMPEU, 2017, p. 37).

Sobre o posicionamento engajado de Gal, Contente (2017), acredita que a cantora foi precursora de um engajamento artístico que logo depois na década de 1970, foi assumido por Elis Regina, pois segundo o autor “A partir de motivações e contextos distintos, ambas vincularam fortemente suas imagens à resistência contra a repressão, através de discos, espetáculos e entrevistas que demarcavam um posicionamento político evidente.” (CONTENTE, 2017, p. 1). O autor explica tais ideias no seguinte trecho:

Enquanto Gal Costa foi considerada porta-bandeira da resistência ao regime em seu período inicial, particularmente nos anos que seguiram o Ato Institucional nº 5, o AI-5, outorgado em dezembro de 1968, Elis tomou as rédeas da oposição política à ditadura no campo musical brasileiro em dezembro de 1975, momento que marca o início uma reação estética mais efetiva, tendo desempenhado esse papel através de sua obra até um ano antes de sua morte precoce, aos 36 anos, em 1982. (CONTENTE, 2017, p. 2).

No disco “Gal” de 1969 era notável a posição de denúncia da cantora, que na opinião de Caetano Veloso, “deixa claro o papel político de Gal naquele momento, ao comentar que, a cada audição do disco, sente a barra que ‘não está leve no Brasil’”. (CONTENTE, 2017, p. 7). Durante o começo dos anos 1970, de acordo com Contente (2017, p. 7), Gal “se valia da repressão como mote criativo para compor narrativas críticas ao regime militar nos discos e espetáculos que lançou no período.”. Como já falado

anteriormente, Gal foi tida como a rainha do desbunde, no auge de sua militância contra ao regime militar. Além disso era “a voz de uma juventude que sentia dificuldades de se expressar diante do contexto opressor” (CONTENTE, 2017, p. 8). Renato Contente, ainda ressalta que Gal “bate na repressão e na censura por ser corpo em movimento, palavra em ebulição e voz em enfrentamento das convenções pequeno-burguesas que montam o regime de exceção”. (SANTIAGO *apud* CONTENTE, 2017, p. 8).

Porém, por volta da metade dos anos 1970, Gal começou a se distanciar da militância, não apresentando mais um viés tão engajado politicamente. O ápice de toda essa situação se deu com o lançamento do álbum que posteriormente se tornou show “Cantar” (1974) produzido por Caetano Veloso, que apresentava um caráter bem diferente do que Gal vinha apresentando até então, não tendo muito engajamento, sendo uma obra que causou muitas críticas à intérprete e que provocou uma “gradual despolitização pública da artista e certa negação sobre sua produção artística” (CONTENTE, 2017, p. 8). Após “Cantar”, que não obteve ibope, Gal entrou em crise e se distanciou dos palcos por três anos, como a própria cantora relata no documentário “O nome dela é Gal” (2017), e que Contente, complementa no seguinte excerto:

Sobre “Cantar”, em texto de 2005, Gal recordou que nem o show nem o disco emplacaram. “Foi uma mudança radical. Neles eu recolhia minhas feras, as minhas garras, e partia para mostrar um lado mais legitimamente meu. Com o fracasso do ‘Cantar’ fiquei retraída, entrei em crise, três anos (sic) sem fazer nada. Foi quando Roberto Menescal me sugeriu cantar Caymmi. Deu certíssimo”, pontuou a cantora. (CONTENTE, 2017, p. 9).

Foi a partir de então, que de acordo com as perspectivas apresentadas pelo autor, que o “bastão” de militante foi passado de Gal para Elis, nossa próxima intérprete a ser analisada nesse trabalho. O autor considera que Gal teve um engajamento até o ano de 1974, tendo Elis assumido tal posto, realmente, a partir de 1975.

Como fizemos com Nara Leão, aqui também, com Gal Costa, selecionamos três canções de maior destaque da cantora para serem analisadas, sendo elas: “Divino Maravilhoso” (1969), “Vou recomeçar” (1969) e “Hotel de Estrelas” (1970).

3.1 “Divino Maravilhoso” (1969)

DIVINO MARAVILHOSO (Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Atenção
 Ao dobrar uma esquina
 Uma alegria
 Atenção, menina
 Você vem
 Quantos anos você tem?

Atenção
 Precisa ter olhos firmes
 Pra este sol
 Para esta escuridão

Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

Atenção
 Para a estrofe, para o refrão
 Pro palavrão
 Para a palavra de ordem

Atenção
 Para o samba exaltação
 Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

Atenção
 Para as janelas no alto
 Atenção
 Ao pisar no asfalto mangue
 Atenção
 Para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

Atenção
 Tudo é perigoso
 Tudo é divino maravilhoso
 Atenção para o refrão

É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte
 É preciso estar atento e forte
 Não temos tempo de temer a morte

“Divino Maravilhoso”¹⁰ foi a canção que mais marcou a carreira de Gal Costa, bem como o início do movimento tropicalista. Nessa canção, é possível notar o caráter de denúncia e de protesto contra o regime militar instaurado no país. Na letra da canção podemos destacar alguns pontos como “Atenção/ Precisa ter olhos firmes pra este sol/ para essa escuridão/ Atenção/ Tudo é perigoso”. Neste trecho, interpretamos a palavra “escuridão” como uma clara referência a ditadura militar e seus acontecimentos como a repressão e tortura, de forma que o compositor termina a frase com um alerta, pois tudo era perigoso, principalmente para quem se opunha ao regime. Gal canta esse trecho da música de forma bem contida, como se estivesse conversando bem baixinho com alguém, de modo a dar um aviso. A música começa com ar bem enigmático, com a repetição de uma melodia, que aos poucos vai ganhando novos elementos, como os vocalizes ao fundo e depois se torna uma espécie de fusão entre o funk norte-americano e o *rock and roll*. Essa canção à primeira vista parece desprezível, apenas uma canção mais extrovertida, sem muita importância. No entanto, apresenta um caráter de protesto, apresentando em suas entrelinhas os fatos que aconteciam no período e mereciam destaque.

Outro ponto a se destacar nessa música é a frase que diz “Atenção/ Para o sangue sobre o chão”, referenciando uma possível morte ou tortura e tudo culmina com o chamativo refrão da canção, que começa com o grito de Gal Costa e diz que é necessário estarmos firmes e fortes, pois não há tempo para temer a morte. É como se essa frase fosse um chamamento para a luta contra o regime, estabelecendo uma forma de resistência.

No vídeo disponível do Arquivo Record, da interpretação de Gal no 4º Festival da Música Popular Brasileira (1968), é possível analisar melhor a interpretação da cantora.

¹⁰ Links da música analisada: Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=w7sbZkhdsFc>
<https://www.youtube.com/watch?v=mB0ubulCAYM> (Show ao vivo)
 Acesso em 18/01/19 às 13:40

Gal entra no palco, vestida com uma roupa cheia de espelhos, logo após o fim dos vocalizes que fazem parte da introdução da música. A cantora entra com um semblante tranquilo, cantando a primeira parte da música, como quem estivesse conversando com alguém. Porém, surpreende o público com o grito antes do refrão emblemático desta canção. A partir de então, Gal explora bastante as notas agudas, pois fica transpondo a música, mudando de oitavas e já no segundo refrão intensifica o grito, que funciona como a espécie de um anúncio, de um alerta. Nesse segundo trecho da música, ela já apresenta um semblante mais triste, endurecido, cantando de uma forma mais angustiada. Quando termina o terceiro refrão, Gal já está bem próxima do público e acaba cantando de uma forma mais explosiva, improvisando em notas bem agudas. Além disso, executa alguns gritos em meio a melodia da música e faz alguns vocalizes enquanto a banda canta o refrão da música. A canção termina como uma espécie de “fade out”, de modo que a cantora improvisa enquanto a banda canta “é preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”.

Nessa canção, podemos observar que Gal utiliza bastante as notas agudas, explorando sua tessitura vocal que é a de um soprano. Gal possui uma extensão vocal grande conseguindo cantar em tons muitos agudos, porém com leveza, apresentando a técnica que adquiriu, segundo ela, com a bossa nova. Apresenta também, um controle de respiração, bem como um apoio através do diafragma, como ela mesmo diz que aprendeu no documentário “O nome dela é Gal” (2017). Além disso, mesmo com os gritos durante a música, Gal não perde a afinação, nem mesmo a qualidade técnica, pois é notável, que ela sabe como fazê-los sem que isso a atrapalhe. Em sua interpretação, a cantora consegue mudar suas expressões e é possível compreendê-las no contexto da música. Nesta canção, nota-se uma clara mudança no estilo de cantar, bem como no estilo interpretativo de Gal, sendo realmente uma música divisora de águas na carreira da cantora, fato que se comprova através da exaltação/surpresa do público. De acordo com a cantora, foi com essa música, neste festival, que ela sentiu pela primeira vez como era dominar uma plateia.

3.2 “Vou recomeçar” (1969)

VOU RECOMEÇAR (Erasmus Carlos e Roberto Carlos)

Não sei por que razão eu sofro tanto em minha vida
A minha alegria é uma coisa tão fingida
A felicidade já é coisa esquecida
Mas agora eu vou recomeçar

Não vou ser mais triste
Vou mudar daqui pra frente
E a minha escrita vai ser muito diferente
A filosofia vou mudar em minha mente
Pois agora eu vou recomeçar

Quero amor e quero amar
Quero a vida aproveitar
Talvez até arranje alguém
Alguém que eu possa acreditar
Pois agora vou recomeçar
E daqui pra frente eu vou mudar.

Nesta música¹¹, Gal canta a melodia em notas bem agudas, apresentando algumas habilidades vocais. Nas regiões mais graves da canção, canta com a chamada “voz de peito”, porém canta com o apoio na musculatura abdominal.

Podemos destacar alguns pontos mais importantes na letra da música como por exemplo, os seguintes trechos: “Não sei por que razão eu sofro tanto em minha vida/ A minha alegria já é coisa tão fingida/ A felicidade já é coisa esquecida”. Nesses trechos, é possível notar que o eu lírico denuncia sua tristeza, pois não há mais felicidade em sua vida, o que podemos dizer que deve-se ao período em que tal música foi composta, ou seja, no período da ditadura militar. A ausência da felicidade, é em decorrência da repressão, da tortura, da falta de liberdade, dos “anos de chumbo”, vividos, especialmente, logo após o AI-5. Porém, o eu lírico apresenta uma nova posição, uma vontade de mudança e podemos analisar como uma postura de enfrentamento e busca pela felicidade e liberdade.

Na melodia da música, há uma mudança quando a letra diz que “Mas agora eu vou recomeçar”, dando um “ar” de alegria tanto na interpretação da cantora quanto na música em si. Posteriormente, toda a vez que se menciona o refrão, a música fica mais animada, refletindo este fato na interpretação de Gal Costa. Outro trecho que vale a pena destacar na letra da canção é “A filosofia vou mudar em minha mente”, pois evidencia a nova forma de pensar do eu lírico, buscando uma renovação em seu pensamento crítico,

¹¹ Link da música analisada: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cik5yeTIWqI>. Acesso em 18/01/19 às 13:47.

levando-o a um novo modo de encarar a dura realidade vivida no período ditatorial. A música possui uma levada “funkeada” norte-americana, com características do rock, tendo a presença de guitarras e uma bateria bem marcante, fatores que se destacam nas músicas da Tropicália. A voz de Gal não demonstra muitas alterações durante a canção, mas apresenta alguns recursos vocais como um *drive*¹², realizado de forma longa enquanto se escuta a melodia da música ao fundo, que vai terminando em um *fade out*.

No geral, a interpretação de Gal é bem contida nessa canção, de forma que seu significado é construído através da letra da música e das mudanças na melodia.

3.3 “Hotel de Estrelas” (1970)¹³

HOTEL DE ESTRELAS (Jards Macalé e Duda Machado)

Dessa janela sozinha
Olhar a cidade me acalma
Estrela vulgar a vagar
Rio e também posso chorar
E também posso chorar

Mas tenho os olhos tranquilos
De quem sabe seu preço
Essa medalha de prata
Foi presente de uma amiga
Foi presente de uma amiga

Sobre um pátio abandonado (Mas isso faz muito tempo)
Em doze quartos fechados (Mas isso faz muito tempo)
Profetas nos corredores (Mas isso faz muito tempo)
Partos embaixo da escada (Mas isso faz muito tempo)
Ô! Ô! Mas isso faz muito tempo

No fundo do peito esse fruto
Apodrecendo a cada dentada
No fundo do peito esse fruto
Apodrecendo a cada dentada (Mas isso faz muito tempo)
Sobre um pátio abandonado (Mas isso faz muito tempo)

Dessa janela sozinha
Olhar a cidade me acalma
Estrela vulgar a vagar

¹² Tais ajustes são produzidos por configurações distintas das estruturas da laringe e do trato vocal dos cantores² e podem ser denominados como distorções vocais intencionais (DVI). (FIUZA; SILVA, 2018, p. 803)

¹³ Link da música analisada: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wy35pbucwk>. Acesso em 18/01/19 às 14:09.

Rio e também posso chorar
E também posso chorar

Ao ouvirmos essa canção, podemos ver que trata-se de uma história narrada pelo eu lírico lembrando os acontecimentos do passado. Ao fim da primeira estrofe ocorre um lamento de forma que Gal transmite uma certa tristeza, desânimo na voz, cantando suavemente, quase que somente na região de fala. Na segunda estrofe da música, é como se a personagem começasse a se lembrar do passado, pois a forma como canta, entoando a mesma melodia por duas frases, nos faz imaginar que estamos voltando no tempo. Porém, quando a letra da música diz “Essa medalha de prata/ Foi presente de uma amiga” há uma mudança na melodia, bem como na voz e interpretação de Gal. A música se torna mais explosiva, apresentando uma nova instrumentação, ocorrendo a transformação de um blues para um rock e a voz de Gal fica mais “rasgada” mais potente, de forma que a cantora transparece um certo medo, repúdio ao que aconteceu. De acordo com Pompeu (2017)

o enunciador fala da contradição em que se vivia àquela época: uma cidade cuja vista é um acalanto, mas também faz lembrar a violência e, por consequência, irrompe o choro. Em sequência surge o elemento de referência militar, a medalha dada como —presente por uma amiga. Dessa cena do quarto, há uma espécie de corte cinematográfico e tem início a descrição dos locais de tortura. Os pátios abandonados, na canção, podem fazer referência tanto a esses estabelecimentos camuflados onde se mantinha e se torturava presos, de maneira totalmente secreta, como aos hospitais psiquiátricos onde se retiam pacientes em condições insalubres. E aqui vale destacar que muitos jovens foram internados e submetidos a eletrochoques e outras práticas medicinais, por apresentarem comportamentos contrários ao esperado pelo sistema – uso de drogas, homossexualidade etc. (POMPEU, 2017, p. 136).

Como dito anteriormente por Pompeu, no refrão da canção, Gal Costa narra o cenário da ditadura militar, em especial os locais onde ocorriam as torturas. Tal referência pode ser identificada através dos seguintes trechos: “pátio abandonado”, “profetas nos corredores”, “partos embaixo da escada”, “quartos fechados”. Durante o refrão, percebemos uma exaltação na interpretação de Gal, de modo que ela dá uma ênfase nas últimas palavras de cada frase, como “fechados” e “abandonados”. É também no refrão, que a cantora se utiliza de seus recursos vocais e realiza um *drive* na frase “faz muito tempo” denotando um sentimento de revolta, uma certa raiva com tudo o que foi vivenciado. Após o refrão, a cantora se exalta um pouco mais ao cantar o trecho “No fundo do peito esse fruto/ Apodrecendo a cada dentada”. Novamente ela canta o refrão

com um coro entoando a frase “Mas isso faz muito tempo” ao fundo. Em determinado momento, o coro continua cantando e Gal segue improvisando sobre a melodia, falando alguns trechos da música, e logo depois ocorre o clímax da música por meio da bateria e guitarras que se intensificam e uma pausa súbita acontece como se a música tivesse acabado. Em seguida, retoma-se a introdução da música, e Gal canta a primeira estrofe da canção novamente como se o eu lírico estivesse voltando ao presente depois de contar uma história, e novamente rompe o choro ao lembrar o passado. A cantora termina cantando a frase “E também posso chorar” dando enfoque à palavra chorar. A canção termina no estilo de um blues, exatamente como começou.

CAPÍTULO 4 ELIS

Elis Regina Carvalho Costa, natural de Porto Alegre, desde pequena mostrava interesse por cantar, e suas maiores inspirações eram os cantores de rádio como Ângela Maria, Cauby Peixoto e Elizeth Cardoso. Começou sua carreira muito cedo no *Clube do Gury* em sua cidade mesmo, onde permaneceu por muitos anos. Se tornou uma artista reconhecida em Porto Alegre, gravando discos, mas que não fizeram tanto sucesso. Elis era obrigada a cantar músicas que não gostava e que em nada tinham a ver com o estilo da cantora. Com 19 anos de idade foi para o Rio de Janeiro após receber um convite de empresários, mas quando chegou lá, se viu em uma realidade totalmente diferente da que vivia, pois “de grande estrela regional, tinha se tornado apenas mais uma aspirante ao sucesso, vinda de um cidade pouco prestigiada e, para piorar, gerando um esnobe estranhamento com relação a sua figura.” (FARIA, 2015, p. 47). No Rio, tentou o papel para o musical *Pobre menina rica* de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra. Entretanto, durante o teste Elis ficou extremamente nervosa e não conseguiu cantar para Tom Jobim, que foi quem a vetou do papel-título do disco da CBS, sendo o papel destinado a Nara Leão, sua futura inimiga musical.

Elis sofreu muito preconceito em sua carreira, pois implicavam com suas origens, com seus gestos interpretativos, com o jeito que ela cantava e que se vestia. Segundo Faria (2015, p. 47), quando Elis começou a procurar emprego e oportunidades no Rio de Janeiro, ela costumava escutar coisas do tipo “Esta gaúcha é muito caipira. Ainda está cheirando a churrasco”, frase dita por Tom Jobim, durante o teste para a CBS.

Após algum tempo no Rio de Janeiro, Elis foi apresentada a um baterista Dom Um Romão, através do empresário Pittigliani, que foi quem a levou para o Rio de Janeiro. Romão a arrastou para cantar juntamente com ele e o lugar que foram tocar era o conhecido Beco das Garrafas. Lá, Elis trabalhou por muito tempo e foi nesse local que conheceu a dupla Miéle e Bôscoli, este último, seu futuro marido. Porém, foi lá também que Elis conheceu o coreógrafo americano Lennie Dale, responsável por sua forma expansiva e gestual de interpretar as canções. Lennie ensinou a Elis

alguns truques vocais que aprendera nos palcos americanos. Truques que, num cantor ou cantora de recursos teriam um efeito infinitamente maior. Não pode ser acaso que, apenas 15 meses depois, Elis e Simonal,

as jovens atrações do Beco apadrinhadas por ele, eram dois dos cantores mais populares do Brasil. (FARIA, 2015, p. 53).

De acordo com Elis, Lennie Dale era o “grande responsável por essa modificação na apresentação dos artistas brasileiros [...] Para nós ele sabia mais. Sem ser cantor, ele era melhor que todos os da época.” (FARIA, 2015, p. 53). Foi depois que Elis conheceu Lennie que começou a diferenciar suas interpretações nas canções, realizando gestos expansivos com os braços, o que lhe rendeu apelidos como Hélice Regina e Eliscóptero. Lennie, porém, também lhe ensinou um truque vocal que seria uma das marcas de Elis, a chamada “Desdobrada”, que funcionava da seguinte maneira: “em determinado momento de uma canção rápida e agitada, corta-se o andamento pela metade e o cantor solta os pulmões, gerando aquele efeito grandiloquente que Elis tornaria marca registrada no refrão de “Terra de Ninguém”. (FARIA, 2015, p. 54).

Aos poucos Elis foi ficando mais conhecida e conquistando novos lugares e novos públicos. Segundo Faria (2015), a cantora começou a receber propostas de trabalho em São Paulo e também na periferia carioca, e então, começou a “matar” os shows que havia agendado no Beco das Garrafas. Com o tempo, Elis rompeu com Miéle e Bôscoli no Beco das Garrafas e se mudou, junto com toda a sua família, para a cidade de São Paulo no ano de 1965. Um ponto importante na carreira da cantora foi o fato de ter sido escolhida, nacionalmente, a cantora do ano.

A música que consagrou Elis e que alavancou sua carreira foi “Arrastão”, de Edu Lobo, apresentada no 1º Festival de MPB, na TV Exelsior. Nessa música, “a interpretação de Elis Regina completava a perspectiva musical vanguardista que integrava elementos da música erudita à música popular, retomando a proposta de brasilidade e grandiosidade musical de Villa Lobos” (GIMÉNEZ, 2016, p. 177). Segundo Faria (2015), Elis ganhou o festival e ainda foi indicada ao prêmio de melhor intérprete, conquistando-o. Sobre essa apresentação Nelson Motta, tece os seguintes comentários:

Na tela da televisão preto e branco, onde a vi pela primeira vez, Elis Regina parecia bem baixinha, [...] rindo e abrindo os braços cantando. [...] As garotas modernas da turma debocharam das suas roupas e cabelo, [...] um horrendo capacete de laquê. As sobancelhas grossas e a maquiagem carregada lhe davam um ar adulto e vulgar. [...] Mas aquela garota [...] cantava uma barbaridade, cantava muito mais do que todas as que a gente tinha ouvido. No fim da música já não parecia tão feiosa assim. Era uma imagem radiante de talento e energia. [...] Os garotos da bossa-jazz minimalista fizeram restrições a seu fraseado muito mais próximo de Ângela Maria do que de João Gilberto, mas todo

... mundo ficou besta com aquela voz. Desde João não se ouvia nada melhor que Elis. (MOTTA *apud* FARIA, 2015, p. 57).

Depois do sucesso de “Arrastão”, Elis deslanchou realizando diversos trabalhos como a parceria com o Zimbo Trio, Jair Rodrigues, com quem apresentou por muito tempo o programa “O Fino da Bossa”, programa este que aos poucos começou a ser bem eclético, deixando de ser único e exclusivamente um programa sobre a bossa nova. Mesmo já sendo conhecida e tendo uma carreira mais consolidada, Elis relata que ainda sofria muito preconceito pela forma como cantava, além de tantas outras dificuldades. Segundo ela, “[...] eu dava boa-noite não ouvia resposta; ensaiava uma música num tom e, na hora de tocar, os músicos atacavam três tons acima, só pra me humilhar.” (GIMÉNEZ, 2016, p. 166). De acordo com Giménez (2016, p. 166), “mesmo com experiência de cantora profissional e quatro *long plays* na bagagem, as relações que se estabeleciam em tais cenários eram mais complexas e mais competitivas do que aquelas às quais estava acostumada no cenário artístico regional em Porto Alegre”.

Com o tempo, Elis foi abandonando a bossa nova e se inclinava para o novo gênero que estava sendo produzido no país, a chamada MPB, adotando um caráter mais nacionalista. De acordo com Augusto de Campos, “Elis extroverteu a BN [bossa nova], desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a num palco-auditório de TV.” (FARIA, 2015, p. 69). Mas logo, Elis já era totalmente emebista. Era contra a jovem guarda e contra a grande presença de elementos estrangeiros na música brasileira, como as guitarras elétricas, que vieram juntamente com o iêiêiê, participando da “Passeata contra as guitarras elétricas” em 1967. Posteriormente, também se opôs, inicialmente, ao Tropicalismo. Segundo Faria (2015, p. 83), naquele mesmo ano, Elis fora flagrada assistindo a um show do Tropicalismo e logo depois se questionou “Não sei mais o que eu devo cantar. O que é que está acontecendo? Pra onde vai a música brasileira?”.

Em 1969, Elis realizou uma turnê pela Europa e em uma entrevista na Holanda, fez declarações sobre a situação que estava ocorrendo no Brasil que lhes trouxeram consequências nada agradáveis. A cantora disse que o Brasil era governado por gorilas, mas não imaginava que tal fato chegaria aos ouvidos dos militares no Brasil, mais especificamente ao SNI (Serviço Nacional de Informações). Entretanto, de acordo com Faria (2015), Elis só foi procurada para prestar declarações três anos depois de ter dado a entrevista. De acordo com Contente,

Um documento confidencial do Centro de Informações do Exército (CIE), datado de novembro de 1971, comprova que a vigilância dos militares em torno de Elis Regina ocorria pelo menos desde seu

casamento com Ronaldo Bôscoli, no final dos anos 1960. O relatório elencava diversos pontos considerados suspeitos, como a atuação ao lado dos cantores de esquerda “subversivos, a tendência a gravar músicas de protesto e detalhes de seu casamento turbulento. O provável item motivador daquela compilação de informações também estava registrado no documento: um comentário feito em viagem à Holanda, em 1969, sobre a situação política do Brasil. (CONTENTE, 2017, p. 10).

Após ser interrogada pelos militares a respeito da entrevista dada na Holanda, e sobre os significados de suas palavras, apesar de ter desmentido tudo, Elis foi convidada a cantar nas Olimpíadas do Exército em 1972, no “período mais negro da ditadura e, na maior humilhação de sua vida, Elis é ‘gentilmente convidada’ a reger o coral de artistas que cantariam o Hino Nacional” (FARIA, 2015, p. 103) em tal evento. Porém, essa atitude lhe custou caro perante aos artistas que eram contra o regime, em especial, o cartunista Henfil, que a enterrou no “Cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô”, cemitério este, em que eram enterradas todas as pessoas, artistas que defendiam o regime. Para Elis, esse acontecimento foi um grande susto, e ela então, passou a se sentir muito culpada, sua culpa moral era gigantesca e só conseguiu se redimir perante a Henfil, cujo o irmão estava exilado, com a música “O bêbado e a equilibrista”, tido como Hino da Anistia, em 1979.

A partir de então a cantora começou a mudar suas opiniões se tornando uma artista mais engajada, assumindo o lugar que era de Gal Costa, como é defendido por Contente (2017). De acordo com o autor, nessa nova fase da carreira e vida pessoal de Elis, a cantora “começou a investir de maneira mais enérgica em um repertório e performances que dialogavam de maneira mais efetiva com a realidade sociopolítica do país.” (CONTENTE, 2017, p. 9). Foi nesse período que Elis se separou do então marido Ronaldo Bôscoli, e algum tempo depois se casou com o pianista César Camargo Mariano, com quem realizaria uma parceria musical durante seus principais trabalhos.

Depois de seu disco intitulado *Elis* (1972), a cantora começa a apresentar novas características vocais e interpretativas, além de mergulhar a fundo na chamada música de protesto e realmente se colocar contra o regime militar. Segundo Faria, durante toda a década de 1970

[...] uma Elis cada vez mais madura aliará técnica e emoção, doçura e arrebatamento. Você ouve os discos ou vê os vídeos na internet e é seriamente tentado a engrossar o coro dos que acham que nenhuma outra cantora brasileira, antes ou depois, conseguiu colocar tão profundamente cada poro, cada músculo, cada respiração a serviço do encantamento de quem vê e a escuta. (FARIA, 2015, p. 111).

Ainda sobre a voz de Elis, podemos destacar os seguintes dizeres de Giménez (2016), sobre a forma de cantar da intérprete, em especial nos festivais universitários, dos quais a cantora participou. “Elis ‘incendiava’ seu público através de um canto visceral e pulsante, não deixando de agregar elementos inovadores aos repertórios engajados que interpretava.” (GIMÉNEZ, 2016, p. 169). A autora também salienta que

Com estilo expressivo, dedicação aos elementos musicais e atenção nos efeitos sonoros mobilizados através de seu canto, Elis articulava os elementos do gesto vocal (extensão, tessitura, registro, timbre, emissão), dialogando com os instrumentos e produzindo interpretações intensas e plenas de sentimento. (GIMÉNEZ, 2016, p. 169).

Um ponto importante e de muita relevância na carreira de Elis, foi o espetáculo “Falso Brilhante” (1975). Em 17 de dezembro naquele ano, estreava o espetáculo que declararia de vez o engajamento de Elis e que causou grande surpresa e aclamação do público. Era um espetáculo independente, sem gravadoras envolvidas, e tudo funcionava graças ao trabalho em equipe de músicos, dançarinos e atores. O espetáculo tinha a direção de Myriam Muniz e contava a história de vida de Elis desde o início de sua carreira em Porto Alegre. O espetáculo contava com 46 canções, sendo divididas em dois atos. O primeiro era mais cômico e teatral. O segundo ato já apresentava um caráter de protesto mais forte de forma que Elis “[...] renascia, vestida de branco, para um ato mais raivoso e essencialmente político, com as então inéditas “Como nossos pais”, “Velha roupa colorida” (ambas de Belchior), “Um por todos” e “O cavaleiro e os moinhos”. (CONTENTE, 2017, p. 11). De acordo com o depoimento de Maria Luiza Kfourri, para Arthur de Faria, na obra “Elis: uma biografia musical” (2015),

O show contava a trajetória de Elis desde o Clube do guri até aqueles dias. Mas escapava totalmente da ego trip. Um *pot-pourri* com boleros, tangos, clássicos norte-americanos, franceses, italianos e, é claro, da música brasileira contava, com maestria, um bom pedaço da história da música e da engrenagem do *showbiz* brazuca. Com um mostro engolindo a cantora no final da primeira parte. Em plena ditadura. [...] “O que mais pode acontecer, depois de uma primeira parte alucinante como esta?”. A resposta veio em forma de novas canções, uma que dizia na nossa cara que ainda éramos os mesmos e vivíamos como nossos pais e outra anunciando que uma nova mudança estava para acontecer e era um rock lascado. (FARIA, 2015, p. 147-148).

Segundo o jornalista Walter Silva para o Folha de São Paulo daquele ano, “muito mais do que um momento de entretenimento, aqueles momentos de imensa verdade puseram as pessoas a pensar’, e que havia começado ‘algo de muito sério, novo e importante’ com o show.” (CONTENTE, 2017, p. 11).



Figura 4 – Elis em “Falso Brilhante” (1975)

Um fato importante sobre a posição de Elis contra o governo, aconteceu em 1970 em uma entrevista para a TV Manchete, em que Elis é interrogada pelo General Olímpio Mourão Filho, e ele a questiona sobre a música de protesto, fazendo referência a “Arrastão”.

General Olímpio Mourão Filho: Só tenho uma coisa a perguntar a você. A arte exige uma comunicação democrática, porque é destinada a todos que possam compreendê-la e senti-la. Isso exclui, filosoficamente falando, o uso da arte para transmitir ideias políticas e religiosas que, por sua natureza, dividem os homens. Pergunto, se diante disso, que é de uma clareza mediana, pode ser admitida a canção de protesto? Se não concorda, explique-se. Se concorda, me diga porque você interpretou uma canção de protesto num festival, tempos atrás?

Elis Regina: A única coisa que percebo com clareza meridiana é que o senhor tenta me impor um ponto de vista seu. Partindo de uma premissa imposta, qualquer raciocínio dentro dela seria prejudicado pela própria imposição. Acredito que um criador, um grande criador - eu sou apenas intérprete general - é aquele que sabe dizer do seu estado de alma. Protestando, amando ou glorificando. Sua arte, se boa, atingirá aos protestantes, amantes ou glorificantes. A cada um ou a todos indistintamente. Peço desculpas, general, mas discordo da arte com regulamento. Ao artista cabe - livremente - apenas propor. (GIMÉNEZ, 2016, p. 280).

Após o sucesso de “Falso Brilhante” em 1975, Elis produziu mais dois trabalhos que merecem destaque, sendo eles “Transversal do Tempo” (1978) e “Saudade do Brasil” (1980). O primeiro se transformou também em um espetáculo e foi dirigido por Aldir Blanc e Maurício Tapajós, mas era bem diferente da proposta de “Falso Brilhante”. Em “Transversal do Tempo” via-se “em vez do clima circense/idílico, o novo show tinha a cara daqueles tempos: tenso, escuro, pesado, político.” (FARIA, 2015, p. 169). De acordo com Juarez Fonseca, que era amigo de Elis e também jornalista,

Transversal era sobre as ‘querelas do Brasil’, político, pesado em “Deus lhe pague”, “Sinal fechado”, “O rancho da goiabada”, “Construção”, “Cão sem dono”. Ela cantava “Romaria” vestida de Nossa Senhora e “Saudosa Maloca” vestida de operário. (FARIA, 2015, p. 170).

Já o show “Saudade do Brasil” de 1980, buscava um Brasil anterior a ditadura militar, além de “tecer um projeto de futuro mediante uma revisão crítica dos anos que haviam ‘desviado’ a nação para caminhos tortuosos. Em outras palavras, era uma reivindicação por um país que havia sido tomado à força.” (CONTENTE, 2017, p. 12). Segundo Contente (2017), o show registrava a ansiedade e a esperança por um país melhor, que depois de vinte anos estagnado sem que nada mudasse para melhor, mas sim piorasse, via uma movimentação de uma nova geração que lutava por mudanças no Brasil, buscando um país democrático. Um ponto que merece destaque nesse show, foi a censura imposta sobre o figurino de Elis que constituía-se de uma blusa com a bandeira nacional, onde, no lugar de “Ordem e Progresso”, lia-se “Elis Regina”. Deste álbum, analisaremos aqui, neste trabalho, a música “Aos nossos Filhos” do compositor Ivan Lins.

Elis foi responsável pelo chamado Hino da Anistia, a tão conhecida “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc). Foi através dessa música que Elis conseguiu o perdão de Henfil, como mencionado anteriormente. Segundo o cartunista,

Quando acabou a música, percebi que a anistia ia sair. [...] Estávamos no começo da campanha, que juntava quinhentas pessoas na rua. [...] Eu percebi uma coisa: a ditadura, o governo vai perceber que por trás

dessa música não tem quem segure o momento da anistia. Escrevi para o meu irmão Betinho para ele se preparar. “Agora nós temos um hino, e quem tem um hino faz uma revolução.” [...] No dia em que meu irmão chegou, ainda havia um clima de saber se ele ia ser preso ou não. Todas as pessoas levaram um gravador com a fita da música. [...] A TV Globo botou a música no ar. Betinho chegou, e no mesmo dia levei-o ao Anhembi para ver o show da Elis. Ela interrompeu o espetáculo para dizer que um dos motivos daquela música, graças a Deus, estava presente. Já tinha voltado o irmão do Henfil. Era como se Elis me dissesse: Estamos quites. E aí ela já não me olhava de um jeito culpado. (FARIA, 2015, p. 183-184).

Entretanto, Elis não viveu para ver o fim da ditadura militar e a tão sonhada anistia. Elis, que de acordo com Nelson Motta (2000, p. 341) em *Noites Tropicais*, não era dependente química, mas fumava um baseado de vez em quando, entretanto, a cantora “estava entrando na cocaína numa hora que muita gente já estava começando a sair”. Mas Elis não inalava a droga, pois era muito preocupada com as consequências que isso poderia causar a sua saúde vocal. Então, a cantora dissolvia a droga no uísque e tomava, “desta forma a droga vai para o estômago e demora mais a entrar na corrente sanguínea, tornando muito difícil controlar as quantidades. Foi o que matou Elis.”. Elis Regina morreu aos 36 anos em 1982, deixando três filhos, a mais nova, Maria Rita, de 4 anos de idade. Elis foi sepultada com aquilo que a censura tentou lhe tirar, a camiseta com a bandeira do Brasil com o seu nome escrito no lugar de “Ordem e Progresso”.

4.1 “Caxangá” (Milton Nascimento e Fernando Brant)

Essa canção foi composta em 1973 por Milton Nascimento e Fernando Brant e fazia parte do disco de Milton, intitulado “O Milagre dos Peixes”. O disco contava com onze músicas sendo cinco delas sem letra, apenas com vocalizações e improvisos. Entretanto, quando o cantor mandou o disco para a aprovação no Serviço de Censura e Diversões Públicas, teve três das seis músicas que continham letra, censuradas. Entre elas estava “Caxangá”, que até então chamava “Os escravos de Jó”, que em sua primeira versão possuía uma letra diferente da que Elis gravou. A letra da canção se inspirava em contos folclóricos, porém, a censura interpretou a letra como subversiva e até mesmo pornográfica em determinada parte. Milton, então, gravou o disco da mesma forma, entretanto, com todas as músicas sem letra, apenas com vocalizações e em certos momentos existem algumas falas do compositor, frases essas que soavam como protesto de modo que todo o disco expressa a revolta e o enfretamento do cantor diante da censura e ditadura militar.

A letra escrita por Milton após a censura e que Elis canta¹⁴ é a seguinte:

Sempre no coração
 Haja o que houver
 A fome de um dia poder morder a carne dessa mulher
 Veja bem meu patrão como pode ser bom
 Você trabalharia no sol e eu tomando banho de mar

Luto para viver
 Vivo para morrer
 Enquanto minha morte não vem
 Eu vivo de brigar contra o rei

Em volta do fogo todo mundo abrindo o jogo
 Conta 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

Saio do trabalho e
 Volto para casa e
 Não lembro de canseira maior
 Em tudo é o mesmo suor

As frases mais marcantes dessa música são: “Veja bem meu patrão como pode ser bom/ Você trabalharia no sol e eu tomando banho de mar” e a estrofe “Em volta do fogo todo mundo abrindo o jogo/ Com tudo que tem pra contar/ Casos e desejos dessa vida e da outra/ Mas nada de assustar/ Quem não é sincero sai da brincadeira correndo, pois pode se queimar/Queimar”. A primeira frase em destaque é como um desafio ao patrão, que no caso pode ser interpretado como sendo a ditadura, os militares. O ponto forte dessa frase é o fato do trabalhador pedir que o patrão se coloque em seu lugar, ou seja, que o militar se coloque no lugar de quem é perseguido pela ditadura. Há uma clara ironia na voz de Elis quando ela canta esse trecho da canção no show “Transversal do Tempo”. No segundo trecho em destaque há uma mudança na melodia da música se tornando mais lenta e mais intimista. Tais palavras podem ser interpretadas como uma descrição da censura e dos interrogatórios que haviam naquele período, especialmente quando diz que “envolta do fogo, todo mundo abrindo o jogo”, relatando o fato de que as pessoas eram obrigadas a falar o que sabiam ou poderiam ser mortos e ou torturados, fato que se pode

¹⁴ Link da música: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S_VhxSagVpE Acesso em 18/01/19 às 14:30 (Versão Milton e Elis)

notar com o verso seguinte “Quem não for sincero sai da brincadeira pois pode se queimar”. Nesse trecho da música, Elis dá grande ênfase a palavra queimar, e posteriormente, improvisa sobre a melodia da música realizando *drives*.

Outro ponto marcante da letra que simboliza a luta, a resistência contra o regime ditatorial e o medo frequente da morte é o seguinte verso da canção: “Luto para viver/ Vivo para morrer/ Enquanto minha morte não vem/ Eu vivo de brigar contra o rei”. O rei no caso é a ditadura militar. Nessa frase, Elis ergue as sobrancelhas, apresentando um semblante de surpresa e ao mesmo tempo dúvida.

No show “Transversal do Tempo” (1978)¹⁵, Elis canta essa canção de forma bem enfática. Quando a música começa a cantora fica andando em círculo de forma rápida como se estivesse inconformada com alguma coisa. Depois, quando fala a frase “Mas nada de assustar” dá um sorriso meio desconfiado, porém, quando canta a palavra “queimar” dá uma risada, de certo modo irônica ao fim da frase. Nesse show, a música é executada mais rápida, do que quando Elis canta a canção com Milton, além de se expressar mais. No vídeo em que canta com o compositor da música, Elis tem uma postura e interpretação mais contidas, visto que canta a música sentada e ao que tudo indica, eles estão em um programa de televisão no ano de 1976. Na maior parte da música, a cantora permanece calma, sem muitas alterações na voz, exceto no momento em que canta a palavra “queimar” como acontece no vídeo do show. Enquanto Elis canta, Milton realiza alguns vocalizes como na gravação do disco em 1973 e em certos momentos da música, eles realizam contra cantos. Assim como ocorre em “Transversal do Tempo”, há uma mudança na melodia, bem como no andamento da música quando se canta o trecho “Em volta do fogo todo mundo abrindo o jogo (...)”. A cantora se movimenta durante toda a música seja andando em círculos pelo palco, seja dançando, ou andando de um lado para o outro, mas quando chega nesse trecho, ela para em um lugar do palco e só volta a se movimentar depois da palavra “queimar”, de forma que a música apresenta uma certa tensão nessa parte. Elis termina a música com o braço esquerdo erguido, com os punhos fechados, lembrando o símbolo de resistência. De um modo geral, a música pertence ao gênero MPB, havendo algumas mudanças na instrumentação entre os dois vídeos aqui analisados.

¹⁵ Link da música analisada (Show “Transversal do Tempo”): Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1AacB0bGS8o> Acesso em 18/01/19 às 14:32

4.2 “Aos nossos filhos” (Ivan Lins)

Essa canção, de acordo com Faria (2015) é “uma comovente lista de utopias futuras, num momento de esperançosa redemocratização do país” (FARIA, 2015, p. 200). “Aos nossos filhos” é uma das canções que reverberam até hoje no cenário da música brasileira, sendo o tema de abertura da minissérie “Os dias eram assim” (2017)¹⁶ que retratava o contexto da ditadura militar. Elis canta essa canção no disco Saudade do Brasil (1980) e também no Especial “Elis Regina Carvalho Costa”¹⁷ na TV Globo. Nossa análise partirá do vídeo dessa apresentação.

A letra da canção segue logo abaixo:

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 abrigo
Perdoem a falta de amigos
Os dias eram assim

Perdoem a falta de folhas
Perdoem a falta de ar
Perdoem a falta de escolha
Os dias eram assim

E quando passarem a limpo
E quando cortarem os laços
E quando soltarem os cintos
Façam a festa por mim

E quando largarem a mágoa
E quando lavarem a alma

¹⁶ Telenovela brasileira de época, escrita por Ângela Chaves e Alessandra Poggi, produzida e exibida pela Rede Globo em 2017. “A trama se inicia em 21 de junho de 1970, data da final da Copa do Mundo, do qual o Brasil sai vitorioso. Em meio as comemorações e o contraste político e social desolador, promovido pela Ditadura Militar, Alice (Sophie Charlotte) e Renato (Renato Góes) se conhecem, iniciando uma história de amor que irá durar por quase 20 anos, passando por diversos eventos históricos até as Diretas Já. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Dias_Eram_Assim. Acesso em: 17/01/19 às 20:15)

¹⁷ (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JN1jOAXlxKo&t=2777s>. Acesso em 18/01/19 às 14:45) O especial foi ao ar pela TV Globo em 03/10/1980. O especial foi feito logo após o grande sucesso da temporada carioca o show Saudades do Brasil, de Elis Regina. A apresentação gravada pela Globo, embora tivesse outra concepção, repetiu grande parte do repertório do espetáculo, mantendo inclusive os números de balé. (Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/serie-grandes-nomes/elis-regina-carvalho-costa-03-10-1980.htm>. Acesso em: 17/01/19 às 20:17)

E quando lavarem a água
Lavem os olhos por mim

Quando brotarem as flores
Quando crescerem as matas
Quando colherem os frutos
Digam o gosto pra mim

Digam o gosto pra mim

Elis canta a canção¹⁸ sentada em uma almofada no chão do palco. Quando vai se assentar, ela solta um espécie de lamento “Ah!”, denotando o caráter pesado da música. A cantora canta a maior parte da música de olhos fechados como se estivesse lembrando do passado. As partes em que Elis dá maior ênfase em sua interpretação são: “perdoem a falta de abraço” de forma que a cantora dá um destaque na palavra “falta” prolongando-a e, logo em seguida, franze a testa e os olhos quando fala a palavra “dias” na frase “os dias eram assim”, fazendo menção aos dias vividos durante o regime militar. No decorrer da música, Elis enfatiza as palavras “Ar”, “Perdoem” e “Escolha”. A primeira é quando fala da falta de ar, prolongando a palavra, como se fosse um grito de quem pede socorro. Podemos interpretar o contexto dessa frase como se ela representasse a censura, a forte repressão e a tortura que não permitiam a liberdade, o que ocasionavam a “falta de ar”. Nas outras duas palavras ocorre o mesmo que estão na frase “Perdoem a falta de escolha”. Elis prolonga ambas e dá destaque à frase da música, apresentando-se até um pouco ofegante, após a frase anterior. Quando canta a frase “e quando cortarem os laços”, Elis franze o rosto, como quem não quer lembrar dos acontecimentos passados, e faz movimentos de negação com a cabeça reprovando os fatos ditos na canção.

A harmonia da música até chegar em seu ápice é como que uma resposta as frases cantadas por Elis. A cantora canta quase que sem acompanhamento nenhum que só é tocado entre as frases. Elis intensifica sua interpretação dando força à canção a partir da frase “e quando largarem a mágoa” e a partir de então, a harmonia da música se intensifica, alterando um pouco seu ritmo. O andamento da música começa a ficar lento novamente a partir da frase “e quando colherem os frutos”. Elis termina a música sustentando a nota da palavra “mim”.

¹⁸ Link da música analisada: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUSYSVluES8>. Acesso em 18/01/19 às 14:57.

Essa música é como um pedido de esperança de quem não viveu dias melhores depois da ditadura. A impressão que temos é que o eu lírico dessa canção, já não está mais presente, já não vive mais e pede perdão pelo passado, além de pedir que seus filhos façam as coisas por ele e depois lhe contem como tudo se resolveu.

4.3 “Agnus Sei” (João Bosco e Aldir Blanc)

Sem dúvida nenhuma das três músicas aqui analisadas, “Agnus Sei” é a mais emblemática e apresenta um conteúdo mais denso. Gravada em 1973 por Elis Regina em seu disco intitulado “Elis”. A cantora também interpretou essa música no show “Falso Brilhante” (1976) cantando a música de forma bem incisiva, demonstrando sua oposição ao regime militar.

Elis Regina era uma grande pedra no sapato da ditadura. Este aspecto na história da Elis foi lembrado num trecho do “Falso Brilhante”, quando ela fica “presa” a uma barra e ajoelhada (como que sendo torturada) e canta “Agnus Sei” de maneira incisiva: **“ah, como é difícil tornar-se herói / só quem tentou sabe como dói / vencer satã só com orações...”** Satã era a ditadura. Vencê-la só com orações (representando as canções, livros, peças da época) não era tão fácil como poderiam imaginar aqueles que pegaram em armas e partiram para a clandestinidade.¹⁹

A letra da música fala sobre a ditadura de uma forma disfarçada, pois à princípio, o que parece é que a música está falando sobre as cruzadas, sobre a luta de um povo e a conquista de um reino. Mas na realidade, como foi dito anteriormente, “Satã” mencionado na letra, representa a ditadura. A sequência de palavras “Ê anda, ê ora, ê manda, ê mata responderei NÃO”, narra como se fosse uma sequência de fatos que passa pela tortura e leva a morte, e enquanto isso há a oração na esperança de que nada aconteça, de forma que o eu lírico diz enfático a palavra “NÃO”, se opondo a tudo que está acontecendo.

Realizando a pesquisa sobre a presente canção, nos deparamos com um fato interessante. Visto que o conteúdo dessa canção é realmente um protesto contra o regime e que a censura sobre tal tipo de música era bem forte naquela época, encontramos um corte no único vídeo disponível dessa música, no site YouTube. A parte omitida da canção é justamente a parte em que Elis canta “Como é difícil tornar-se herói/ Só quem tentou

¹⁹ Disponível em: <https://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documento-confidencial-do-exercito-sobre-elis-regina/> Acesso em: 17/01/19 às 20:23

sabe como dói/ Vencer Satã só com orações”, começando a canção na estrofe logo após o refrão.

Faces sob o sol, os olhos na cruz
Os heróis do bem prosseguem na brisa da manhã
Vão levar ao reino dos minaretes a paz na ponta dos arietes
A conversão para os infíeis

Para trás ficou a marca da cruz
Na fumaça negra vinda na brisa da manhã
Ah, como é difícil tornar-se herói
Só quem tentou sabe como dói vencer Satã só com orações

Ê andá pa Catarandá que Deus tudo vê
Ê andá pa Catarandá que Deus tudo vê
Ê anda, ê ora, ê manda, ê mata, responderei não!

Dominus dominius juro além
Todos esses anos agnus sei que sou também
Mas ovelha negra me desgareei, o meu pastor não sabe que eu sei
Da arma oculta na sua mão

Meu profano amor eu prefiro assim
À nudez sem véus diante da Santa-Inquisição
Ah, o tribunal não recordará dos fugitivos de Shangri-Lá
O tempo vence toda a ilusão

Durante toda a música²⁰, Elis canta de maneira bem incisiva, com a dicção das palavras bem exagerada e realizando alguns gestos expansivos com os braços. Além disso, mantêm os olhos vidrados durante, praticamente, toda a música, focando sempre a câmera, demonstrando uma certa raiva ao cantar a letra da canção. A música começa com tímpanos e chocalhos, provocando uma tensão na melodia da música, tensão essa que permanece até o fim da mesma. No início o canto de Elis é quase falado, se tornando mais intenso e melodioso do decorrer da música. Ao refrão, a melodia da música muda, ficando mais marcada, e posteriormente, volta a tensão inicial. Nas estrofes antes do refrão, Elis projeta mais sua voz. Isso também ocorre na frase final “ê anda, ê ora, ê manda, ê mata” de modo que ela vai crescendo o volume de voz até culminar no fim da música com a

²⁰ Links da música analisada: Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=573TklQKLeg>
<https://www.youtube.com/watch?v=IPaxIusDumU> (Vídeo censurado)
Acesso em 18/01/19 às 15:02.

palavra “NÃO” sendo dita com decisão e incisivamente, ao mesmo tempo em que os instrumentos terminam abruptamente, deixando a melodia da música suspensa.

Essa música é uma clara mensagem de protesto contra a ditadura, fato que se comprova em um dos trechos que Elis canta com mais intensidade, sendo esse: “Todos esses anos agnus sei que sou também/ Mas ovelha negra me desgarei, o meu pastor não sabe que eu sei/ Da arma oculta na sua mão”. O significado de agnus²¹ é cordeiro. Neste caso, é como se o cordeiro fosse a vítima da ditadura militar, porém, este decide se opor ao regime. Entretanto a parte mais emblemática dessa frase é quando Elis canta “o meu pastor não sabe que eu sei da arma oculta na sua mão”, representando o regime militar, bem como a tortura vigente após o AI-5. Outro trecho que faz clara referência ao regime militar é “A nudez sem véus diante da Santa Inquisição”, representando os vários interrogatórios feitos às pessoas que eram perseguidas pelo regime e eram obrigadas a dizer o que sabiam, ou caso contrário, poderiam ser torturadas.

Elis, em todo o seu álbum *Elis* (1973), se mostra uma artista engajada, e decidida a cantar músicas de protesto. Essa nova posição começa a partir da capa do cd, que se apresenta sombria, toda em preto e branco, com a silhueta de Elis, sem mostrar seu rosto. De acordo com Faria (2015, p. 113), ao fazer uma análise de tal álbum, “Em ‘Agnus Sei’ a coisa segue piorando. A voz de Elis é navalha. O cenho é franzido. Cada frase tem sua intenção, e nem a chiadeira carioca distrai do texto obscuríssimo.”.



Figura 5- Capa *Elis* (1973)

²¹ Agnus Dei significa Cordeiro de Deus. *Agnus Dei* é uma expressão do latim, muito utilizada pelos cristãos para falar referência a Jesus Cristo, após ter sido sacrificado na cruz. A expressão Cordeiro de Deus faz parte das celebrações religiosas, fazendo referência a Jesus Cristo. (Disponível em: <https://www.significados.com.br/agnus-dei/> . Acesso em: 16/01/19 às 19:36)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de toda a pesquisa e as análises aqui realizadas em cima das canções interpretadas por Nara, Gal e Elis, podemos dizer que a censura implementada pelo regime ditatorial fomentou performances musicais através de uma música engajada, bem como a elaboração de shows. Tais canções foram escolhidas devido ao grau de relevância das mesmas nas carreiras das intérpretes como ocorreu com as canções: “Opinião”, “Divino Maravilhoso” e “Aos nossos filhos”. As demais canções foram selecionadas a partir de leituras de artigos e teses, bem como da escuta do repertório dessas cantoras, referente ao período da ditadura militar.

Cada uma das intérpretes teve trabalhos de destaque, que podemos citar aqui. Nara se manifestou através do antológico show “Opinião” (1964) ao lado de dois sambistas que não eram valorizados pela indústria cultural da época e que causou grande surpresa por cantar samba de morro ao lado de dois músicos negros. Além disso, posicionou-se contra o regime até o ponto de sofrer a ameaça de ser presa, tendo que se exilar em Paris.

Gal se destaca através da Tropicália, especialmente depois de “Divino Maravilhoso”, bem como com o seu cd, de capa muito criticada, onde realmente assume seu caráter engajado, intitulado “Fa-Tal: Gal a Todo Vapor” (1971). Não sofreu grandes ameaças do governo, mas da sociedade, por difundir a cultura hippie, a cultura do *desbunde*, mas também carregou o fardo de prosseguir com o movimento tropicalista após o exílio de Caetano e Gil, sofrendo muita pressão, bem como encarando muitas responsabilidades.

Elis, que a princípio era Bossa Nova, consolida sua carreira com a recém chamada MPB, não demonstrando muita opinião sobre a situação do regime militar. Até que teve que pagar um débito com o governo militar, sendo ameaçada caso não realizasse o que lhe foi ordenado. Depois de ser humilhada, cantando nas Olimpíadas do Exército e de ser enterrada nos desenhos de Henfil, se tornou uma cantora engajada. Seus grandes trabalhos “Falso Brillhante” (1976), “Transversal do Tempo” (1978) e “Saudade do Brasil” (1980), foram de suma importância, sendo que cada um deles retratou um período da ditadura, um problema do Brasil.

Através das análises de três canções de cada uma das intérpretes, nos deparamos com algumas semelhanças entre as três. Há semelhança quanto ao repertório escolhido, mesmo sendo em gêneros musicais diferentes. Contudo, percebemos que o repertório das

três cantoras girava em torno da denúncia do que estava acontecendo no Brasil, mesmo que fosse de forma subentendida. Seus repertórios eram protesto contra o que o país vivia, eram aquilo que a população queria escutar, como forma de alento, mesmo que tais canções pudessem desafiar o governo ameaçando a liberdade dessas três intérpretes. Podemos dizer que sim, que a censura imposta aos artistas durante a ditadura militar fomentou a performance musical de Nara Leão, Gal Costa e Elis Regina. Cada uma à sua maneira e estilo, mas todas protestaram contra aquilo que lhes queria causar o silêncio.

Com relação aos parâmetros usados por cada uma das três, no que diz respeito à interpretação das canções, podemos afirmar que elas usaram de recursos vocais como *drives* vocais, deram intensidade a determinadas notas e palavras importantes na construção da letra da música. Além disso, observamos que elas utilizavam gestos corporais e expressões faciais como ferramentas de interpretação, o que de certa forma, às vezes parecia sem importância, mas que aplicadas no contexto da música, merecem destaque. Observando Nara Leão, das três cantoras, foi quem teve interpretações mais contidas. Entretanto, Nara utilizou as melodias das canções, os arranjos para dar o sentido à música, como ocorre em “La Colombe” (1969). Também usou a fala a seu favor, digo isso, porque em determinados momentos, a cantora tem um canto mais falado, como quem demonstra raiva e revolta com a situação vivenciada. As músicas interpretadas pela cantora, que foram escolhidas para esse trabalho, foram analisadas basicamente só pelo áudio porque quase não haviam vídeos de Nara cantando-as. Entretanto, o processo é mais interessante, pois pudemos analisar o completo da obra por meio da intenção, da emoção que a cantora colocava nas músicas e, através disso, era possível imaginar o que ela queria dizer e fazer através das melodias.

Gal Costa já apresenta um pouco mais de atitude em suas interpretações, utilizando *drives* e até mesmo gritos em certas partes da música. Gal também se expressava muito através de seus figurinos e estilo hippie, que adotou com o movimento tropicalista. Entretanto, Gal foi, entre as três intérpretes, a que menos se posicionou politicamente, mas tem um estilo interpretativo mais parecido com Elis do que com Nara. Com sua voz de características agudas, Gal conseguia imprimir toda a sua indignação interpretando as canções, utilizando vocalizes e improvisando sobre as melodias. Gal foi a voz e a intérprete do Tropicalismo e porta voz da canção de protesto até a metade dos anos 70, como dito anteriormente por Contente (2017).

Elis por sua vez, transitou pela Bossa Nova e depois estendeu os braços para a MPB. A intérprete utilizou em suas interpretações gestos corporais como os conhecidos

movimentos de braços, bem expansivos que lhe geraram apelidos. Além disso, era uma cantora que usava muito as expressões corporais e faciais, movimentava-se muito no palco, seja andando ou dançando, e sobretudo, imprimia na voz todo o seu sentimento, de raiva, emoção, tristeza e de indignação, fazendo com que sua voz tivesse características diferentes entre uma música e outra, apresentando-se muito doce em algumas canções, tristonha em outras e com raiva, como acontece em “Agnus Sei”, na qual sua voz soa “cortante”.

Um ponto importante a ser destacado nesse trabalho foi que a razão para existirem menos vídeos de Nara cantando nesse período em relação às outras duas intérpretes, deve-se ao fato de que esse período analisado coincide com o fortalecimento dos recursos audiovisuais, e a partir de então, as intérpretes estudadas, principalmente Elis, possuem novas formas e recursos para realizarem a interpretação da canção.

Sobre as três intérpretes podemos concluir que cada uma delas representou gêneros e períodos diferentes, entre as décadas de 1960 a 1980, porém, todas as três se mostraram artistas engajadas e através de suas interpretações marcaram a chamada música de protesto que existiu durante a vigência da ditadura militar. Segundo Tatit

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. (TATIT, 2012, p. 9).

Como disse Luiz Tatit, o que importa é a maneira de dizer, e cada uma das cantoras teve a sua maneira de dizer e cantar a vida e os fatos da nação brasileira, cada uma com o seu estilo. Nara mais contida, porém, firme de suas convicções. Gal, explosiva e inovadora. Elis, marcante, crítica e expansiva. Todas as três com um único objetivo em torno de um único estilo de repertório, compartilhando maneiras de cantar e influenciando a forma de interpretar a canção brasileira, bem como sendo inspiração para diversas gerações futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. **A canção como narrativa: o discurso social na MPB (1965-1975)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: SP, [s.n.], 2005.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

CAROCHA, Maika Lois. **A censura musical durante o regime militar (1964-1985)**. In: *História: Questões & Debates*, n. 44, p. 189-211. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CONTENTE, Renato. “Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa”: a construção das personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar brasileira. In: **XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Fortaleza – CE, 2017.

CORDEIRO, Danúbia Barros. SILVA, Elidiana Maria da. RODRIGUES, Linduarte Pereira. Produção musical no contexto da ditadura militar: O Brasil “canta” o poder, a memória e a resistência. In: **LUMINA, Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juíz de Fora**, vol. 8, nº 02. Dezembro, 2014.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 218-231. 2010.

FARIA, Arthur de. **Elis: uma biografia musical**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

FIUZA, Mauro Barro; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. Cantar “rasgando a voz” pode ser uma prática saudável?. In: **Distub Cómun**, São Paulo, 30(4) 802-808, dezembro, 2018.

GIMÉNEZ, Andrea Beatriz Wozniak. **Renovação poético-musical engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)**. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista. Franca, 2017.

HEREDIA, Cecilia Riquino. **A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar**. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música- história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2000.

POMPEU, Maria Elisa Xavier de Miranda. **Canto popular e significação:** uma proposta de análise do canto de Gal Costa no disco Fa-Tal- Gal a Todo Vapor. Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2017.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. **Pro dia nascer feliz?** Utopia, distopia e juventude no rock brasileira da década de 1980. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2016.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. Nara Leão: o Tropicalismo no avesso do espelho. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz:** fatos sobre a voz na fala e no canto. 1ª ed. 1. reimpr. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composições de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DOCUMENTÁRIO

O NOME DELA É GAL. Produção de Dandara Ferreira. 2016.

DISCOS

Elis Regina. **Elis.** Phonogram, 1973.

_____. **Falso Brilhante.** Philips Records, 1975.

_____. **Transversal do Tempo.** Philips Records, 1969

_____. **Saudades do Brasil.** WEA (Brasil), 1982

Gal Costa. **Gal Costa.** CBD Philips, 1969.

_____. **Legal.** Mercury Records, 1970.

_____. **FA-TAL. GAL A TODO VAPOR.** Philips, 1971.

Nara Leão. **Vento de Maio.** Philips, 1967.

_____. **Coisas do Mundo.** Universal Music Grup, 1969.

